# Geschichte der Weltlitteratur.

# Geschichte

der

# Weltlitteratur.

# Geschichte

der

# Weltlitteratur

in

## übersichtlicher Darstellung

von

**Dr. Adolf Stern,**

Professor der Litteraturgeschichte am kgl. Polytechnikum zu Dresden.

**Stuttgart.**

Rieger'sche Verlagsbuchhandlung.

1888.

Druck der Stuttgarter Vereins-Buchdruckerei.

# Vorwort.

Die nachstehende „Geschichte der Weltlitteratur“ ist, wie der Prospekt der Verlagsbuchhandlung bereits hervorgehoben hat, aus älteren Vorlesungen hervorgegangen, welche der Verfasser mehrfach gehalten und in denen er sich die Aufgabe gestellt hatte, seine Hörer, bevor er sie in die Einzellitteraturen einführte und mit den großen Dichtererscheinungen eingehend vertraut machte, in raschem Gange über das ganze Gebiet der Litteraturgeschichte hinwegzuführen, sie den ungeheuren Umfang dieses Gebiets überschauen zu lassen, und ihnen Ausgangs- und Zielpunkte jeder litterarischen Entwickelung zu zeigen. Die Verlagsbuchhandlung, welche der Überzeugung war, daß es an einer gedrängten und dennoch anziehenden Übersicht über das poetische Leben der Völker — denn um die poetische Litteratur allein handelt es sich in dieser „Geschichte der Weltlitteratur“ — an einer energischen Gruppierung, Zusammenfassung und Beleuchtung der tausendfachen Schöpfungen fehle, ermutigte mich, meine Vorträge für die vorliegende Darstellung zu bearbeiten. Die Aufnahme, welche die Einzellieferungen des Werkes fanden, bestätigte die Anschauung des Herrn Verlegers durchaus und der Verfasser mußte nur bedauern, daß die Umarbeitung und Ausgestaltung seiner Vorträge eine beträchtlich längere Zeit erforderte, als er ursprünglich in Aussicht genommen hatte. Galt es, den Ton des frischen Vortrags so viel als immer möglich zu bewahren und daneben, wenn auch nicht Voll-

ständigkeit, doch eine gewisse Reichhaltigkeit zu erstreben, so wuchsen die Schwierigkeiten der Auswahl und des knappen Ausdrucks natürlich in dem Maße, in dem ich mich der Gegenwart näherte. Wer mit einer Aufgabe ringt, deren vollendete, nach allen Seiten hin genügende Lösung überhaupt nicht möglich ist, wer nur die Wahl hat, zur Erzielung eines Gewinns auf den anderen, immerhin wünschenswerten, zu verzichten, der wird unwillkürlich auf einem Teil seines Wegs mit zögernden Schritten vorwärtsgehen. Am Ende gilt es wohl doch, alles Andere dem Hauptzweck unterzuordnen und sich durch die tausend Bedenken und Wünsche, die nebenher auftauchen, nicht allzusehr beirren zu lassen. Grundanschauung, Grundstimmung und Grundton müssen den Versuch einer gedrängten, leicht übersichtlichen Darstellung der allgemeinen Geschichte der Litteratur mit all seinen unvermeidlichen Mängeln rechtfertigen. Und da nach dem englischen Sprichwort, wo ein Wille ist, auch ein Weg sich aufthut, so hoffe ich, daß ich mit meinem Willen, eine klare, anschauliche und vorurteilslose Geschichte der Dichtung zu geben, so ziemlich auf dem rechten Wege geblieben sei.

Die Mehrzahl der Besprechungen (die natürlich nur vorläufige, einem Teile meines Buches geltende sein konnten), welche mir vor Augen gekommen sind, lautet anerkennend, ermutigend und verschließt sich dem Zugeständnisse nicht, daß die herrschenden Bildungsverhältnisse, die tausendfach empfundene Notwendigkeit, sich über Folge und Zusammenhang poetischer Entwickelungen wenigstens einigermaßen ins Klare zu setzen, einen Führer dieser Art nicht nur entschuldigen, sondern denselben sogar freudig begrüßen lassen. Allerdings soll man sich auch dem besten Führer nicht blindlings anvertrauen. Da jedoch die Urteile einer Darstellung wie die hier versuchte vernünftigerweise überhaupt nur den Zweck haben können, die Leser zu eignem Genuß und eignem Urteil anzuregen, so wird jeder rechte Leser bald in den Stand gesetzt sein zu entscheiden, wo und wie weit er sich der Auffassung und dem Geschmack des Verfassers anschließen kann, wo und wie weit er ihnen widerstreben muß. Auch hierbei ist der Grundton das Maßgebende. Gewinnt der Leser im Ganzen

den Eindruck, daß der Verfasser redlich bemüht war, das Vortreffliche, Mustergültige, Bleibende mit Wärme und gerechtem Enthusiasmus hervorzuheben, daß er da, wo keine Anerkennung des Geschaffenen möglich war, auch unerfreuliche Erscheinungen nicht härter verurteilt, als dies beim Vergleich mit den besseren Bestrebungen der in Rede stehenden Zeiten und Kulturbedingungen unerläßlich war, so wird er dem Verfasser im Ganzen ohne viel Bedenken folgen und im Einzelnen ihn ohne Groll berichtigen.

Ich weiß sehr wohl, daß die Enge des Rahmens bei dieser Arbeit die Weglassung von unzähligen Beziehungen, Nachweisen und Litteratur-Angaben bedingt hat, welche einer und der andere Leser, der mit dem Hauptzweck: eine kurz zusammengefaßte durchaus übersichtliche Geschichte der poetischen Litteratur zu besitzen, noch einen Nebenzweck verbindet, sehr ungern vermißt. Wer geneigt ist, um deswillen, was ihm zu wünschen bleibt, einen Tadel auszusprechen, wolle erwägen, daß unter hundert andern Gesichtspunkten hundert andere Rügen möglich wären. Niemand empfindet dies stärker, als der Verfasser, wenn es ihm Ernst um seine Aufgabe, ihre möglichste Rundung und Durchsichtigkeit war. Ich muß aber mit einem meiner Beurteiler sagen: „Die erste Pflicht des Schriftstellers bei einer solchen übersichtlich allgemeinen Darstellung ist, daß er sich stets auf das Notwendige und Hauptsächliche beschränke, dieses aber um so bestimmter und anschaulicher hervorhebe." Ob ich „diese Pflicht klar erkannt und streng ausgeübt" habe, möge mit sachlicher Billigkeit entschieden werden.

Keinem Leser der „Geschichte der Weltlitteratur" wird es entgehen, daß ich bei den wörtlichen Anführungen eines Urteils, einer Charakteristik ziemlich häufig mich selbst citiert habe. Zwischen dem ersten Entwurf, des hier vorliegenden Werkes und der schließlichen Ausführung desselben, habe ich ein Jahrzehnt lang an meiner „Geschichte der neuern Litteratur", welche in sieben Bänden die Zeit von Dante Alighieri bis zur Gegenwart umfaßt, gearbeitet. Man wird es begreiflich und hoffentlich auch verzeihlich finden, daß ich an gewissen Stellen meine Anschauung mit meinen

eigenen Worten aus jenem größeren Werke auszudrücken suchte. So wenig es mir behagte, meinen eigenen Namen innerhalb meiner Darstellung vielemale zu wiederholen, glaubte ich mich doch vor der Möglichkeit schützen zu müssen, als mein eigener Plagiator angeklagt zu werden.

Schließlich habe ich nur zu wünschen, daß die „Geschichte der Weltlitteratur" einen hinreichend großen Kreis teilnehmender Freunde finden möge, um mich in den Stand zu setzen, an ihre Unvollkommenheiten und etwaigen Irrtümer in neuen Ausgaben die bessernde Hand zu legen.

**Dresden**, Ende Juli 1888.

**Adolf Stern.**

# Inhaltsverzeichnis.

## Erstes Buch.

## Dichtung und Litteratur des Altertums.

# Zweites Buch.

## Dichtung und Litteratur des Mittelalters.

---

## Drittes Buch.

# Dichtung und Litteratur der Renaissance und Reformation.

---

## Viertes Buch.

# Dichtung und Litteratur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

## Erstes Buch.

# Dichtung und Litteratur des Altertums.

# Einleitung.

Uralt wie das Leben der bewußten Menschheit, uralt wie die geheimnisvollen Anfänge der höheren Kultur sind auch jene Anfänge der Dichtung, die weit vor aller Litteratur und Litteraturgeschichte liegen. Wer dem Laufe der Ströme folgend, zum Hochgebirge emporsteigt, gelangt schließlich in die Regionen der Seen, der Gletscher, der Urquellen, denen die mächtigsten Wasser entrauschen. In ähnlicher Weise lassen sich die Ströme der Poesie weit zurückverfolgen, auch wo sie in geheimnisvollen Tiefen verschwinden, wo farbige Wolken über dem Quellgebiete lagern, bleibt der Wanderer an ihrem Schall und Hauch ihres Daseins gewiß. Älter als die ältesten schriftlichen Zeugnisse und die Denkmale in den ehrwürdigsten Bilder- und Zeichenschriften ist das poetische Leben der Völker gewesen. Aus der erhabenen, feierlichen Sprache, mit denen die ursprünglichste aller poetischen Empfindungen: die religiöse, nach Ausdruck und Gestalt rang, aus den ältesten Überlieferungen der Familien-, der Stammes- und Volkserlebnisse, erwuchs jene Poesie, die, mit den frühesten Anfängen der Kultur unlöslich verknüpft, mehr als ein Volk durch Jahrhunderte, vielleicht Jahrtausende vorhistorischer Zeit in die Zeiten hinein begleitet hat, die wir die historischen nennen. An den poetischen und halbpoetischen Traditionen, welche uns bei unentwickelten, auf den untersten Kulturstufen stehen gebliebenen Völkern begegnen, erkennen wir, um wie viel älter die poetischen als alle andern künstlerischen Regungen sind. Es gilt noch immer jenes Wort, das Herder schrieb, als ihm der Begriff der Urpoesie, der Volksdichtung aufgegangen war, daß die Kindheit und Jugend des Menschengeschlechts, die ersten Zustände einer sich bildenden Gesellschaft der Sprache der Natur, ihrer Sinne und Leidenschaften am offensten seien. „So lange ein Mensch noch unter Gegenständen der Natur lebt, die ihn ganz berühren, je mehr er Kind dieser lebendigen, kräftigen, vielförmigen Mutter ist, an ihren Brüsten liegt oder sich im ersten Spiele mit seinen Mitbrüdern, ihren Abdrücken und seinen Nebenzweigen auf einem Baume des Lebens freut; je mehr er ganz auf diese wirkt und sie ganz auf sich wirken läßt, nicht halbiert, meistert, schnitzelt, abstrahiert, je freier und göttlicher er, was er empfangen hat, in Sprache bringen kann und darf, sein Bild von Handlungen ganz darstellt und durch die ihm eingeborne, nicht aufgeheftete Kraft wirken

läßt; endlich je treuer und wahrer die Menschen um ihn dies alles empfangen, aufnehmen, wie ers gab, in seinem Tone gestimmt sind und Dichtkunst auf des Dichters Weise wirken lassen: da lebt, da wirkt die Dichtkunst; und gerade dies ist in den Zeiten der ganzen wilden Natur oder auf den ersten Stufen der politischen Bildung." Die Pfade, die von Anfängen, welche allen Völkern gemeinsam scheinen, zu höheren Stufen der Volksdichtung führen, sind schwer zu verfolgen, für die Übergänge, die in langen Zeiträumen stattgefunden haben, fehlen in den meisten Fällen die Nachweise; gewiß bleibt, daß in den Ländern des Ostens die Volksdichtung, welche beim Beginn der Geschichte in lebendiger Wirksamkeit erscheint, bereits eine lange Vergangenheit hinter sich hatte. Wie weit die Verschiedenheit dieser Volksdichtung eine ursprüngliche, durch Verschiedenheit der Naturumgebungen, der Stammesart, der Sprachentwicklung war, wie weit sie sich erst im Verlauf der Jahrhunderte herausbildete, wird immer Gegenstand wechselnder Annahmen bleiben; für die Darstellung der ältesten Poesie genügt die Thatsache, daß jede Völkergruppe in ihrer Dichtung ihre Besonderheit spiegelt. Die Ideale, allen voran die religiösen Ideale, die ältesten Erlebnisse wie die Sitten der aus der Tierheit sich emporringenden Menschenstämme, treten oft mit wundersamer Deutlichkeit aus Liedern hervor, welche in zahlreichen Fällen das einzige Zeugnis geistigen Lebens waren und blieben. Wohl gehören zahlreiche dieser Lieder mehr der Völkerkunde als der Geschichte der Poesie an, wohl ist es unmöglich, allen Völkern, welche poetische Regungen empfunden haben, eine Litteratur zuzusprechen und die grönländischen, indianischen, tatarischen, lappländischen und andern Gesänge, die durch Reisende aufgezeichnet wurden, als entscheidende Zeugnisse anzusehen, daß unter größerer Gunst der Verhältnisse auch diesen Völkern eine große litterarische Entwicklung beschieden gewesen wäre. Die Völkerpsychologie, welche alle geistigen Regungen von hundert und aber hundert Menschenstämmen in den Bereich ihrer Untersuchungen ziehen muß, mag gewissen Liedern, Märchen und Stammsagen eine Bedeutung zusprechen, von der die Geschichte der Dichtung und der Litteratur nichts weiß; die Kulturgeschichte kann Aufschlüsse aller Art aus Trümmern und Resten gewinnen, die sich von der Litteraturgeschichte nicht zum Bilde ordnen und runden lassen, die vergleichende Sprachwissenschaft aus den Ansätzen zu Opfergesängen, Totenklagen und Tanzliedern wichtige Erkenntnisse schöpfen, wo die Geschichte der Poesie höchstens von Keimen sprechen darf, denen keine Blüte und Frucht gefolgt ist. Auch wer der Volksdichtung den Vorrang vor der Kunstdichtung zuerkennt, wer mit Uhland zweifelt, ob die Gestaltung des poetisch gestimmten Gesamtlebens der Völker in Liedern oder „die inwohnende allgemeine Grundstimmung, jener alles Volksleben tränkende und durchströmende Quell der Poesie" höher anzuschlagen sei, wird die Dichtung der entwickelten, auf eine höhere Kulturstufe gelangten Völker, der Völker, bei denen die Kunstdichtung der Volksdichtung gefolgt ist, von den vereinzelten poetischen Lauten und tastenden Versuchen der unmündig bleibenden Naturvölker unterscheiden müssen. Der Ruhm der Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit mag allen echten Volksliedern gemeinsam bleiben, aber die wahrhafte Teilnahme

und poetische Mitempfindung an denselben kann erst da beginnen, wo eine geläuterte und gehobene Natur, ein reineres und vollkommeneres Menschentum, ein tieferes Empfinden aus diesen Gesängen hervorleuchten. Die Ehrwürdigkeit der ältesten sprachlichen Denkmale bedingt keineswegs überall ihre poetische Wirkung und mehr als einem Volke ist die Jugend eines poetischen Zeitalters versagt geblieben. Doch ist es wohl möglich, daß jene Forschungen zur Urgeschichte des Menschengeschlechts, welche die Inschriften der altägyptischen Bauten enträtselt und die Reliefs von Ninive gedeutet haben, auch die Zahl der Lieder und Sagen vermehrt, die für die Urgeschichte der Dichtung wahrhaft ins Gewicht fallen. Die Reste der Bauten und Bildwerke am Nil und Euphrat bezeugen eine Kultur, die um viele Jahrtausende vor der christlichen Zeitrechnung zurückreicht, wer vermag also zu sagen, wie früh die Sehnsucht nach dem Ewigen, die Anbetung des Lichts und der Gestirne poetischen Ausdruck gefunden hat? Mit der Offenbarungskraft des großen Dichters hat Goethe in jener Hymne, mit der er seinen „Mahomet" zu eröffnen gedachte, die Entwicklung unübersehbarer Zeiten in die Empfindung seines Helden zusammengedrängt, der Nachts im freien Feld und unter gestirntem Himmel den Drang und die innern Erlebnisse der ältesten Menschheit ausspricht:

Teilen kann ich euch nicht dieser Seele Gefühl,
Fühlen kann ich euch nicht allen ganzes Gefühl.
Wer, wer wendet dem Flehn sein Ohr?
Dem bittenden Auge den Blick?

Sieh er blinket herauf, Gad, der freundliche Stern.
Sei mein Herr du, mein Gott! Gnädig winkt er mir zu!
Bleib! Bleib! Wendest du dein Auge weg?
Wie? Liebt ich ihn, der sich verbirgt?

Sei gesegnet, o Mond! Führer du des Gestirns,
Sei mein Herr du, mein Gott! Du beleuchtest den Weg.
Laß, laß nicht in der Finsternis
Mich irren mit irrendem Volk.

Sonne, dir glühenden, weiht sich das glühende Herz.
Sei mein Herr du, mein Gott! Leit' allsehende mich.
Steigst auch du hinab, herrliche?
Tief hüllet mich Finsternis ein.

Hebe, liebendes Herz, dem Erschaffenden dich!
Sei mein Herr du, mein Gott! Du Allliebender du!
Der die Sonne, den Mond und die Stern'
Schuf, Erde und Himmel und mich!

An der Hand dieser Sehnsucht und Ahnung haben sich die Völker und mit ihnen die Poesie erhoben, und je mehr diese Sehnsucht sich von der ursprünglichen Dumpfheit befreit zeigt, um so stärker und beschwingter erscheint auch der poetische Sinn, um so höher stehen die ältesten Hymnen und Lieder, welche von dem Gefühl und der Gewißheit eines Gottes zeugen. Aber wie weit auch diese Zeugnisse ihrem Alter nach zurückliegen, wie wahrscheinlich es

sein mag, daß einzelne Lebensäußerungen des erwachenden poetischen Geistes älteren Ursprungs sind, als die „an die Urwelt grenzenden Monumente einer noch immer unvordenklichen Zeit, gleichsam die Portale der Geschichte“ (Leopold v. Ranke), immer wieder wird es bei der Würdigung dieser Lebensäußerungen darauf ankommen, welche Folge sie gehabt haben, welche spätere Entwicklungen aus ihnen hervorgegangen sind. Unter diesem Gesichtspunkte erscheinen Völker für die Geschichte der Poesie und der poetischen Litteratur unwesentlich und untergeordnet, die einen großen Platz in der Geschichte der Menschheit zu beanspruchen haben. Ägypter und Phönikier, Assyrer und Babylonier bleiben außerhalb des Kreises unsrer Betrachtung, die Berichte über die Tanzdramen der Azteken und die Schauspiele der Peruaner dürfen wir ruhig auf sich beruhen lassen. Wenn eine fortentwickelte Dichtung, eine Litteratur dieser Kultur- und Halbkulturvölker existiert hat, so ist unsre Kenntnis derselben zu ihrer Beurteilung völlig unzureichend, so hat sie bei keinem jener Völker eine in die Jahrhunderte hinein fortwirkende Kraft besessen. So wenig die Frage nach dem Sitz der ältesten Kultur jemals völlig und widerspruchslos gelöst werden wird, so wenig wird sich je mit Sicherheit bestimmen lassen, welche poetische Überlieferungen der Vergangenheit das ehrwürdigste Alter in Anspruch zu nehmen haben. Nur dagegen muß fort und fort protestiert werden, daß die Zeit der endlichen Niederschrift mündlich erhaltener Dichtungen in dieser Frage als entscheidend betrachtet werde. Die mündliche Erhaltung poetischer Gesänge kann sich (wenn auch unter fortwährenden kaum merklichen Wandlungen) durch Jahrhunderte erstrecken, die frühere oder spätere Fixierung durch die Schrift von tausend Zufällen abhängig sein. Und wer mag, den ungeheuren Vergangenheitszahlen gegenüber, mit denen die vergleichende Sprachwissenschaft rechnet, auch nur annähernd bestimmen wollen, wann sich bei dem einen Volke die ersten Andachtslaute zum wirklichen Lied gestaltet, bei dem andern die Stammessagen und die götterbildenden Vorstellungen in erzählende Gesänge gewandelt haben? Auch wo die Entstehungszeit einzelner Lieder durch historische und halbhistorische Daten gegeben scheint, stehen andre, die auf einen viel älteren Ursprung hinweisen, neben den festzustellenden, wieder und wieder sieht sich die Betrachtung der Urpoesie auf Zeiträume von Jahrhunderten, ja Jahrtausenden gewiesen und vermag von einem gewissen Punkte an die späteren und früheren Bestandteile poetischer Sprachdenkmale nicht mehr zu scheiden. Wohl wissen wir, daß zwischen den Zeiten, in welchen die Urgeschichte der Sprachen und jenen, in denen die Urgeschichte der Dichtung beginnt, ungeheure Abstände liegen müssen, doch wer wagt diese Abstände zu messen und irgend ein Lied als den ältesten Malstein poetischen Empfindens und poetischer Sprache zu erhöhen?

Begnügen wir uns zu sagen, daß unter den Trümmern von Kulturstätten des Ostens und Westens der Erde ganze Völker und mit den Völkern auch ihre Gesänge begraben liegen, Gesänge, die „ihr Archiv, der Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihre Theogonien und Kosmogonien, der Thaten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, Abdruck ihres Herzens,

Bild ihres häuslichen Lebens in Freude und Leid, beim Brautbett und Grabe" (Herder) waren. Und fassen wir um so fester und inniger jene erhaltenen Dichtungen ins Auge, welche, wie jung sie auch am Alter der Menschheit gemessen erscheinen mögen, ehrwürdige Schöpfungen aus der Jugendzeit noch lebender Völker sind. Sie stehen nicht vereinzelt, tauchen nicht aus den Nebeln halbbekannter, halbrätselvoller Zustände hervor, eröffnen vielmehr große Litteraturen und bilden die Basis einer Reihe von Entwicklungen. In diesem Sinne bildet die älteste Poesie der asiatischen Kulturvölker (der Chinesen zumal), der Inder und der Hebräer den ersten Gegenstand eingehender Teilnahme. Denn hier ist es möglich, von der bloß sprach- und kulturgeschichtlichen Betrachtung zu jener Würdigung des rein poetischen Gehalts zu gelangen, ohne welche eine Geschichte der Dichtung und der Nationallitteraturen nicht gedacht werden kann.

Wenn alle Dichtung zuerst ein Gewahrwerden der großen Welterscheinungen, ein Ahnen ihrer Unermeßlichkeit und Mannigfaltigkeit, ein Hingeben an die aufdämmernde Empfindung des Göttlichen ist, wenn sich zuerst die Phantasie der Außenwelt bemächtigt und hinter das Geheimnis des Weltganzen, so weit es dem Auge des Menschen aufgeht, zu dringen sucht, so wird die umgebende Natur den stärksten Einfluß auf die Artung und Entwicklung aller ursprünglichen Völkerpoesie haben. Dies ist so unbedingt der Fall, daß auch die Poesie später Zeiten lebendig davon zeugt, und wenn es zum Beispiel dahingestellt bleiben muß, ob und was die Germanen an poetischen Vorstellungen aus dem arischen Osten schon mit sich gebracht, so erkennen wir deutlich in der deutschen Helden- wie in der Tiersage den Einfluß des Lebens in den Wäldern Mitteleuropas. Aber ein gefährlicher Irrtum wäre es, der umgebenden Natur unmittelbar und ohne weiteres die Macht zuzuschreiben, eine bestimmte Art und Eigentümlichkeit der Poesie zu erwecken. Wenn dem so wäre, so müßte alle tropische Poesie Verwandtschaft mit der indischen aufweisen, müßte die gleiche verschwenderische Fülle des Lichts und des Pflanzenwuchses, der gleiche Eindruck himmelstrebender Berge und mächtiger Ströme auch den gleichen Reichtum und die gleiche Größe der Phantasie erzeugen. Dem forschenden Sinne verbirgt sich, wo die geheimnisvolle Wechselwirkung zwischen der ursprünglichen Empfänglichkeit und der Außenwelt, zwischen der undefinierbaren Anlage und den Erlebnissen jedes Menschenstammes beginnt. Doch jeder Blick auf die Litteraturen, denen eine Entwickelung im höhern Sinne gegönnt war, lehrt, daß sie in mannigfacher Abstufung vorhanden gewesen sein muß. Wo sie fehlte oder nur schwach war, da begegnen wir jener eigentümlichen Eintönigkeit in der Poesie aller Völker, welche nach Rosenkranz' glücklichem Ausdruck „in der Region der geschichtlosen Geschichte" leben. Selbst die vom Temperament der Rassen und der Verschiedenheit der Lebensweise bedingten Unterschiede wollen wenig besagen gegenüber den tieferen Unterschieden, welche bei den höher stehenden und höher strebenden Nationen so früh hervortreten und Bedeutung erlangen. Daß die Stärke und Eigenart der Gottesidee, die besondere Auffassung des Menschendaseins im Verhältnis

zum Ewigen und Unerforschlichen den entscheidenden Einfluß auf das Wachstum einer mächtigen und vielseitigen Poesie üben, nicht nur dem religiösen Gedanken selbst zum ergreifenden Ausdruck verhelfen, sondern auch Reichtum, Tiefe und Reiz der poetischen Anschauung und Verklärung alles weltlichen Lebens bedingen, lehrt jeder Blick auf die alten asiatischen Litteraturen, die hier in Frage kommen. Und immer wieder sind es die drei nach Ursprung, Raum und Gesittung weit getrennten Völker der Chinesen, der Inder, der Hebräer, mit deren ältester Poesie sich die älteste Geistesgeschichte unlöslich verbindet und deren Dichtung beinahe die ganze Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Formen vorwegnimmt, welche dem poetischen Trieb und Geiste im Laufe der Jahrtausende gesetzt wurden. Selbst wenn es spätern Bemühungen gelingen würde, noch einen guten Teil der unentzifferten ägyptischen Erzählungen und Hymnen zu deuten, wenn mehr als eines der angeblich verloren gegangenen Werke der phönikisch-karthagischen Litteratur wieder aufgefunden, wenn die Echtheit der aztekisch-peruanischen Litteraturerzeugnisse erwiesen werden sollte, wird die Bedeutung der drei großen Litteraturen jenes Altertums, das älter ist als Hellas und Rom, der ersten, welche eine durchgebildete Eigenart und Reichtum verbinden, schwerlich je herabgemindert werden. Sie sind weit nachwirkend und in gewissem Sinne vorbildlich geblieben, bei der Betrachtung ihrer Werke erschließt sich eine Fülle poetischer Empfindung und poetischer Gestaltungskraft; sie fordern volle Empfänglichkeit für das Beste und Bleibende in den irdischen Erscheinungen und volle Lust am Zauber der poetisch erhöhten Sprache, sie gewähren bereits einen großen Teil der wechselnden Genüsse, welche dem anteilnehmenden, geläuterten Sinne aus den besten Schöpfungen der Weltlitteratur erwachsen. Höher als jeden Gewinn an Erkenntnis und Lehre, den die Dichtung entlegner Zeiten und Völker gewähren kann, müssen wir das poetische Licht und die echt poetische Wärme anschlagen, die vom Besten aller Zeiten ausstrahlen und nach denen wir neben dem historischen den poetischen, den bleibenden Wert ermessen.

# Chinesische Poesie und Litteratur.

Hätten die alten Geschichtserzählungen der Chinesen, welche die spätern politischen Zustände des Reichs um viele Jahrtausende vor Christi Geburt zurückerstrecken, irgend welchen thatsächlichen Wert, so würde die chinesische Kultur das ehrwürdigste Alter in Anspruch zu nehmen haben. Sicher ist, daß die ersten Ordnungen der chinesischen Gesittung und die frühesten geistigen Regungen der Rasse, welche die Länder am blauen und gelben Flusse bewohnte und noch heute bewohnt, in vorhistorische Zeiten zurückreichen, daß die Eigenart, nach welcher „ein von der übrigen Welt abgesondertes Volk sich wie Insulaner, mit einem sich selbst bewundernden Egoismus zu einer scharfen und großen Persönlichkeit ausbildete“ und in welcher „der Charakter des Gesamten den des Individuums verschlungen hat“ (Karl Ritter), eine altersgraue Tradition hat. Ja so sehr trägt alles chinesische Wesen und mit ihm die chinesische Litteratur den Stempel des Alters, daß es schwer ist, sich Zustände zu vergegenwärtigen, in denen größere Frische und Beweglichkeit, ein Hauch von Jugend und Thatkraft in diesem Volke lebendig gewesen sind. Die als höchste National- und Privattugend gepflegte Pietät hat in China eine so beständig rückgewandte Betrachtung aller Dinge, eine so unbedingte Verehrung des Gewesenen und eine so tiefreichende Gleichgültigkeit gegen das Neue erzeugt, wie in keinem andern Volke. Hat es doch fast den Anschein, als ob die gesamte chinesische Kultur in vorhistorischer, mythischer Zeit mit einem Anlauf ihren Höhepunkt erreicht und sich seitdem mit Anstrengung auf diesem Punkte behauptet habe. Die gleichen Ideale patriarchalischen Regiments, häuslich geselliger Ordnung, friedlichen Gedeihens, denen gegenüber Kriege, Umwälzungen und alle Greuel der Landesgeschichte nur als Störungen erscheinen, walten seit so vielen Geschlechtern über dem Reiche und Volke der Mitte, daß die Chinesen selbst kaum eine Unterscheidung der Entwicklungsperioden besitzen. Die Sage oder Thatsache, daß im zweiten Jahrhundert vor Christus Kaiser Schihoangti die alten Bücher verbrennen und die gelehrten Bewahrer derselben hinrichten ließ, ohne freilich hindern zu können, daß nach seinem Tode überlebende Gelehrte diesen kostbarsten Teil des Altertums aus dem Gedächtnis wieder aufzeichneten, sie beweist nur, wie gewaltig die Wucht der Überlieferung schon damals auf dem chinesischen Leben lastete. Durch das starre Festhalten am Gegebnen sind die Chinesen frühzeitig in einen Gegensatz zu andern Völkern

getreten, der stärker war, als selbst der Gegensatz der Rasse, haben jedoch andrerseits allen Eroberern und Barbarenvölkern, die sich auf chinesischem Boden niederließen, die Besonderheit ihrer Kultur aufgezwungen. So ward das himmlische Reich der Mitte frühzeitig zum Paradiese sittsamer Verständigkeit, kluger Weltlichkeit, fügsamer Unterordnung unter alles Bestehende, nützlich nüchternen Fleißes, so entstand das wunderbare Volkstum, das schon Herder eine „balsamierte Mumie" nannte und das dennoch bis auf den heutigen Tag seine zähe Lebenskraft bethätigte. So ward durch Erbrecht und Erziehung die gleiche Anschauung, die gleiche Bildung von Jahrtausend zu Jahrtausend weiter überliefert und zwei der höchsten Antriebe der Menschheit: die andachtvolle, selbstvergessene und weltüberwindende Hingabe an das Göttliche, und die freie thatkräftige Selbstbestimmung blieben der greisenhaften chinesischen Welt beinahe fremd.

Dennoch muß es eine Zeit gegeben haben, in welcher die chinesische Kultur mit ihrer nüchternen Weisheit und ihrer beschränkten Weltklugheit sich leuchtend und jugendfrisch von der Tierheit und den wüsten Zuständen umgebender Völker abgehoben hat, wo die Ehrfurcht vor dem höhern Wissen, die Gerechtigkeit, die feste Familienordnung und die friedliche Betriebsamkeit noch nicht in Formen und Formeln erstarrt waren und lebendige Bildungskraft ausströmten, wo auch das chinesische Leben freudiger und frischer war; eine Zeit, die sich in den Liedern des Schiking noch mannigfach spiegelt. In diese Liedersammlung scheint das Beste, was von altchinesischer Poesie zum Teil noch aus dem dritten Jahrtausend erhalten blieb, hineingeflossen, jedenfalls gelangte sie so früh zu maßgebendem Ansehen, daß neben ihr die Reste alter Dichtung untergingen, welche noch vorhanden waren. An den Namen und die Erscheinung des Religionsphilosophen Kong-fu-tse (Kung-Thse, Confucius; 551—478 v. Chr.), an welche die Chinesen so vieles anzuknüpfen lieben, erscheint auch die heutige Gestalt des kanonischen Liederbuchs gebunden. Wie dieser Weise den altchinesischen Idealbegriff der Autorität aufs äußerste durchbildete, in seiner Sittenlehre die „rechte Mitte" verkündete und die höchste Glückseligkeit in dem von oben herab gut regierten Staat, im väterlich geleiteten Volke, gedeihen sah, wie er mit seinen orakelhaften Sittensprüchen das Vorbild aller fernern chinesischen Staats- und Lebensweisheit ward, so erscheint er auch als der Sammler und Feststeller der Kings, der heiligen Bücher, von denen er selbst erklärt: „Meine Lehre ist die, welche unsere Vorfahren gelehrt und überliefert haben, ich habe nichts hinzugefügt und nichts hinweggenommen, ich lehre sie in ihrer ursprünglichen Reinheit, sie ist unveränderlich wie der Himmel selbst, von dem sie stammt. Ich streue nur, wie der Landmann, den empfangenen Samen unverändert in die Erde." Neben dem Y-King, dem dunklen Buch der Wandlungen, das den leuchtenden Himmel und die dunkle Erde aus dem ursprünglichen und ewigen Einen hervorgehen läßt und den Menschen, welcher von der Erde stammt und doch vom Himmel die Urkraft der Vernunft und Tugend empfangen hat, in die Mitte stellt, („wenn die Mitte und die

Harmonie vollkommen sind, dann sind Himmel und Erde in ungetrübter Seligkeit und alle Wesen genießen ihrer vollen Entwicklung"), neben dem Schu-King, den moralisierenden und sentenziösen Reichsannalen, aus denen das chinesische Staatsideal und die Herrscherideale leuchtend und wegzeigend hervortreten, bildet das Buch der Gesänge Schi-King (durch Viktor von Strauß meisterhaft verdeutscht) die Grundlage der chinesischen Litteratur und das unwiderleglichste Zeugnis für den freieren Fluß und Zug des Lebens in früheren Jahrtausenden. Wenn Kong-fu-tse aus dreitausend vorhandenen älteren Liedern die gegenwärtige beschränkte Sammlung auswählte und dabei natürlich alles ausschloß, was seiner Anschauung von der sittlichen Weltordnung und der Volkserziehung widersprach, so dürfen wir schließen, daß die ältere Volksdichtung unendlich mehr an frischer Lebenslust, an leidenschaftlicher Freude und Trauer, an mutigem Preis männlicher Kraft und weiblicher Schönheit, an freiem Trotz und freier Thatkraft, an gesundem Witz und schlagendem Ausdruck enthalten habe, als Schi-King aufweist. Immerhin waltet neben den ersten Spuren der späteren Erstarrung, Werkheiligkeit und nüchternen Verständigkeit, in dieser Liedersammlung eine Fülle unmittelbarer und reiner Empfindung, lebendigster Anmut, vollgehaltiger Stimmung, die frei und schlicht zumeist durch Naturbilder ausgedrückt wird. Die ältern Verhältnisse des Reichs wie der chinesischen Gesellschaft, die Zeiten der Vasallenfürstentümer und ihrer mannigfach gearteten und entarteten Herrscher, die Tage freier Bewegung, in denen sich das Volk noch gegen die Willkür der Beamten auflehnt oder sich dieser Willkür durch Auswanderung entzieht, scheinen durch zahlreiche Lieder des Schi-King hindurch. Vor allem aber fällt das vom spätern chinesischen Leben abweichende Vorwalten eines streitfertigen und streitfrohen patriotischen Gefühls, die starke Betonung einfacher Würde und heldenhafter Tüchtigkeit, die Wärme leidenschaftlicher Empfindung, welche wohl gehalten und gebunden wird, aber in der gesellschaftlichen Ordnung nicht untergeht, in die Augen. Wenn die im Hause gebliebene Gattin ihren geliebten hohen Herrn als Hort des Vaterlands preist, der dem vor dem Untergang stehenden Königshaus zu Hilfe eilt, wenn sie sich in Liebe nach dem allerbesten Helden sehnt, der mit langem Speer vor dem König einherjagt und für den allein sie sich schmücken mag, wenn Prinz Schu als Wagenlenker und Jäger gefeiert wird, ein Lied die Waffenfreudigkeit der Männer von Thsing rühmt und ein anderes die getreue Waffenbrüderschaft verherrlicht, so überwiegen diese Zeugnisse von Mut und kriegerischer Freudigkeit die Klagelieder der Reichsmiliz, die, zum Feldzug gegen die Hian-Yüm aufgeboten, über die Länge der Dienstzeit, über Schneefall, Hunger und Durst jammert oder die Beschwerden der Reichsgarden, die sich zwar des Königs Gebiß und Krallen nennen, aber zum Grenzkriege nicht verwendet sein wollen. Liebeslieder, die eine zufällige Begegnung preisen, welche zum vollsten Glück geführt, die in den schlichtesten Lauten und Bildern warme und sehnsüchtige Neigung bekunden, Brautlieder, in denen züchtige Sitte und liebendes Verlangen zugleich verherrlicht werden, Taglieder, welche den uralten Widerstreit zwischen Liebesglück

und Pflicht spiegeln, innige Klagelieder verschmähter Treue und Hingabe, zeigen eine Innerlichkeit und einen Reiz, die dem chinesischen Leben späterhin fremd und fremder geworden sind. Die Spottlieder, in denen habgierige Beamte als die große Maus angesprochen werden, die Hirse, Weizen und Reis frißt, in denen die Müssiggänger auftreten, die Handpauke schlagend oder sich in Lammpelz und Fuchspelz spreizend, in denen den Scharlachschürzenträgern auf den Kopf gesagt wird, daß sie ihre Kleider nicht wert sind, steigern sich selbst bis zur gesunden Einsicht, wie hohl das ganze Treiben des Mandarinentums sei und gipfeln im Rate, den großen Wagen nicht mitzuschieben, der doch nur Staub aufwirbelt. Daneben freilich kommt auch der spätere Geist des Chinesentums zu Wort, die ängstliche, nüchterne Bedachtsamkeit gewinnt namentlich in gewissen Trink- und Jagdliedern einen höchst komischen Ausdruck; die kindische Verehrung vor dem äußerlich Geleckten, Zierlichen und Zeremoniellen, die Zerrbilder der ächten Pietät, die Bewunderung des Greisenhaften und Abgelebten, der Bildungshochmut und die Feigheit treten uns mit ruhiger Naivität, als ob es so sein müßte, aus gewissen Gesängen des Schi-King entgegen.

Trotz alledem erscheint im Schi-King die gelbe Rasse, das schwarzhaarige Volk am Hoangho in seiner anziehendsten Gestalt. Selbst ein Hauch tiefern religiösen Empfindens weht durch einzelne Gesänge des großen Liederbuchs hindurch, eine Mahnung daran, daß ungefähr in demselben Zeitraum, in dem die jüngsten dieser Gesänge entstanden sind, die tiefsinnige Lehre des Laot-se, dessen „Buch des Wegs und der Wahrheit" (Tao-te-King) durch eine den Chinesen sonst fremde Vergeistigung und ethische Kraft ausgezeichnet war, Verbreitung und Geltung genommen hatte. Von einer weiteren Nachwirkung in der chinesischen poetischen Litteratur wissen wir wenig, der Fortbestand einer Anhängerschaft des Lao-tse mag dem späteren Eindringen des Buddhismus auch in China mannigfachen Vorschub geleistet haben.

Über die gewinnenden und wahrhaft poetischen Seiten der altchinesischen Volksdichtung, soweit sie im Schi-King überliefert ist, hat sich die spätere chinesische Kunstpoesie und Litteratur niemals erhoben, ja sie hat gewisse Vorzüge, welche die alten Lieder beseelen, nicht zu erhalten gewußt. Die Frische und Unbefangenheit, welche die Gesänge des Schi-King zum Teil auszeichnen, gingen dem chinesischen Leben ebenso verloren, wie das naive Selbstgefühl, mit welchem die gesitteten und fleißigen Chinesen auf die Barbarenstämme um sich her herabblickten. Die späteren Zustände des Reichs, der hohle und kleinliche Dünkel, der viel Gemeinsames und Verwandtes mit dem gelehrten Bildungshochmut der Verfallszeiten in Europa aufweist, die Eigentümlichkeiten einer frühzeitig gealterten Gesellschaft spiegeln sich in der chinesischen Litteratur. Die einseitige Verstandskultur, das Überwiegen der Reflexion und des Scharfsinnes in den chinesischen Dichtungen späterer Tage hingen zu nicht geringem Teil auch mit der eigentümlichen Beschaffenheit der chinesischen Sprache zusammen. Dieselbe gehört bekanntlich zur Klasse der einsilbig-isolierenden Sprachen, ihr Wortschatz besteht aus einsilbigen Wortstämmen, die durch Wort-

stellung, Wortverbindung, Partikeln, Stimmbiegung (Accentuierung) und andere Hilfsmittel ins Unendliche vermannigfaltigt und deren Wortzeichen in der Schrift von einzelnen Kennern auf die ungeheure Zahl von 100,000 geschätzt werden. Rühmen die chinesischen Gelehrten und fremde Beurteiler dieser Sprache außerordentliche Dehnbarkeit und die Fähigkeit nach, durch wenige aneinander gereihte Worte einem umfassenden Gedanken Ausdruck zu geben, so hat eben diese Dehnbarkeit und Formlosigkeit früh dazu geführt, jede Art der Darstellung durch zahllose Nebenbeziehungen, Citate und Anspielungen in eigentümlicher Weise unlebendig zu gestalten; in der Sprache selbst hat der erste Anlaß und die beständige Versuchung gelegen, durch Umschreibungen und stehende Bilder, welche mit endloser Eintönigkeit wiederkehren, eine abstrakte Zierlichkeit, Glätte und Ordnung zu erreichen, welche dem wahren Wesen aller Poesie widerstrebt.

Als Blütezeit der Kunstdichtung wird das siebente bis zehnte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung gerühmt, in welchem die vielgenannten Dichter Tu-fu und Li-thai-Pe blühten, Meister in der Kunst der gebundenen Rede und der Reime. Der erstere scheint hauptsächlich beschreibender Dichter gewesen zu sein, in dessen Spuren tausende späterer Versmacher wandelten. Der zweite Li-thai-Pe wird als ein Dichter der Freude und des Lebensgenusses geschildert, welcher die „rechte Mitte", wenigstens im Leben, nur selten innezuhalten wußte. In seinen sorgfältig gesammelten und vielfältig nachgeahmten Gedichten lebte noch ein letzter Hauch von der Frische der ehemaligen Volksdichtung. Die Verehrung des Alten hat keinen der zahllosen späteren Dichternamen zu gleichem Ansehen und gleicher Geltung gelangen lassen, der poetisch-allegorische Stil, in dem sich die Meister unter der Thang-Dynastie gefielen, soll noch heute in Ansehen stehen. Je länger, je weniger konnte übrigens in China der Poet vom Staatslitteraten geschieden werden. Die von Kong-fu-tse aufgestellten Ideale bedingten ein ungeheures Übergewicht aller Lernenden, Schreibenden, das Bestehen der großen Staatsprüfung ward der Weg zu Macht und Lebensglück, der fleißige Student, der sich aus untergeordneten Lebensverhältnissen zum kaiserlichen Statthalter einer Provinz, zum ersten Beamten eines Distrikts oder einer Stadt emporarbeitet, der eigentliche Held chinesischer Phantasie. Die poetische Produktion ward Übung und Kunstfertigkeit, an der alle Gebildeten nicht bloß genießend teilnahmen, die Zahl der poetischen Werke eine unübersehbare. Da die Druckerpresse in China um viele Jahrhunderte früher thätig war als in Europa, so wuchsen bald Bibliotheken lyrischer Dichtungen, denen sich erzählende und dramatische Dichtungen hinzugesellten, empor.

Auch auf den eben genannten Gebieten fehlt es an bestimmt hervortretenden Entwickelungsmomenten; die Form des Dramas ist uralt, hat sich aber niemals einer reinen Durchbildung erfreut und zu jenem wahrhaften Leben erhoben, welches in einer Handlung das Seelenleben der handelnden Charaktere darzustellen vermag. Was wir von den ältesten wie von den neuesten chinesischen Dramen wissen, bezeugt vor allem, daß das Drama als solches nie in

besonderer Achtung gestanden hat, die dramatische Poesie zu keiner Zeit den geistigen Offenbarungen hinzugerechnet worden ist. Das Drama hat im allgemeinen nur der flachsten Unterhaltung, daneben wohl auch den Zwecken der Erziehung und Volksbelehrung im chinesischen Sinne gedient. In einem Jahrtausend und länger sind die chinesischen Dramen sich gleichgeblieben, die Vorführung möglichst bunter, wechselnder Begebenheiten scheint das einzige Augenmerk der Verfasser zu bilden, Liebesabenteuer edler und schmutziger Art, Haupt- und Staatsaktionen, Kriminalfälle, rührende Familienvorgänge werden mehr oder minder im Stil der europäischen Puppenkomödie vorgeführt, der unentwickelten Dichtung steht eine in den dürftigsten Anfängen verbliebene Schauspielkunst zur Seite, die moralisierende Sentenz ist das Höchste, zu dem sich dies Drama erhebt. Als im achtzehnten Jahrhundert durch eine freie Bearbeitung des alten Rührstücks „Die Waise der Familie Tschao" (welches Voltaire seinem Schauspiel „Die Waise von China" zu Grunde legte) die erste Kenntnis vom chinesischen Drama nach Europa gelangte, wähnte man wohl, daß eine neue Fundgrube eigentümlicher Poesie erschlossen sei. Seitdem sind eine ganze Reihe älterer und neuerer Stücke ins Französische, Englische und Deutsche übersetzt worden, ohne die Erwartungen von damals nach irgend einer Richtung hin zu erfüllen. Allerdings scheinen die Chinesen eine unübersehbare Zahl von dramatischen Dichtern und Dramen zu besitzen und rühmen sich, daß beispielsweise in den Zeiten zwischen 1260 und 1330 nach Christi Geburt über achtzig dramatische Dichter in China geblüht hätten. Doch wie stattlich sich auch das Verzeichnis ihrer Schauspiele aller Art ausnehmen mag, nichts in allen diesen Werken, welche zugleich die äußerliche Mannigfaltigkeit und die innerliche Eintönigkeit des chinesischen Lebens vor Augen stellen, ergreift uns mit reinen Natur- und Gemütslauten oder mit dem poetischen Widerschein idealen Seelenschwungs und geläuterter Menschlichkeit. Die Zerrbilder geordneten Staats- und Gesellschaftsdaseins, friedlichen Lebensbehagens und geistigen Bildungsstrebens grinsen uns aus den Handlungen und Gestalten der chinesischen Dramatik entgegen, ohne daß damit ein oder der andere schöne und fesselnde Zug ganz ausgeschlossen wäre. Je weiter sich die chinesischen Dramatiker vom Boden der plattesten Alltäglichkeit entfernen, um so fratzen- und marionettenhafter erscheinen ihre Gebilde. Je strenger sie sich dagegen an die Kopie der gemeinsten Wirklichkeit halten und die Lebenskunst erlauschen, mit welcher der Chinese sich durch die Schwierigkeiten eines allzu streng geregelten Daseins und die Dornhecken sittenpolizeilicher Vorschriften hindurchwindet, um so eher gelangen sie zu einer gewissen Lebendigkeit und unmittelbaren Wirkung. Mit Recht mag daher ein ausgezeichneter Kenner der chinesischen Litteratur, wie der Franzose Bazin, den Kriminaldramen und den Intriguenkomödien späterer Chinesen die relativ größten Vorzüge zusprechen. Als Proben der erstern Gattung übertrug Stanislas Julien das Drama „Hoei-lanki" oder „Die Geschichte des Kreidezirkels", als Probe der letztern Gattung Bazin selbst das Lustspiel „Tchao-Mei-Hiang" oder „Das vollkommene Kammermädchen".

Am Gesamturteil, daß aus dem ungeheuren Wust der chinesischen dramatischen Dichtung keine Erfindung und keine Menschengestalt auftaucht, welche ein Recht auf eine höhere Teilnahme als die der Wißbegier und Neugier hätte, ändert keine dieser kulturhistorisch interessanten Erscheinungen das Geringste.

Der chinesischen erzählenden Dichtung, welche mit zahllosen Romanen und Novellen den europäischen Litteraturen vorangeeilt ist, kam es in gewissem Sinne zu gute, daß sie der höhern Litteratur nicht hinzugerechnet ward, da sie nur selten in gebundener Rede auftrat. Sie schloß sich eng an die Anschauungen und Sitten der Kreise an, welche seit Kongfutsé im chinesischen Reiche maßgebend waren, verherrlichte zumeist die Bestrebungen und Schicksale der Gelehrten. In den Novellen (soweit sie in Europa bekannt geworden) waltet eine grelle Thatsächlichkeit vor, die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten erscheint äußerst selten in irgend einer Weise vergeistigt. Eine Anzahl von chinesischen Novellen machte ihren Weg in die weite Welt, und Geschichten, wie „Die Matrone von Sung“, tauchen in mannigfacher Verkleidung, aber mit den ursprünglichen Zügen in andern Litteraturen empor. Auf dem Gebiete der Erzählung hat übrigens auch die chinesische Litteratur nicht alle fremden Einflüsse abzuwehren vermocht. Die indischen Fabeln und Parabeln drangen mit der Buddhalehre in China ein. Dank diesen fremden Elementen besitzt die chinesische Litteratur auch ihre Märchen- und Feenromane, die gelesen werden, ohne in besonderem Ansehen zu stehen. Der eigentliche echt chinesische Roman war von Haus aus und blieb realistischer Sittenroman, auch wo er mit dem Anspruch auftritt historischer Roman zu sein (wie im „San-Kuatschi“, der Geschichte der drei Reiche, oder in der Rebellen- und Seeräubererzählung Schui-hut-schuen), weist immer nur in Einzelheiten der Schilderung, aber weder in Erfindung noch Gestaltung besondere Vorzüge auf. Wenige ältere Romane, wie „Das Blumenblatt“ (Hoatsian), wurden in Versen, die meisten in Prosa geschrieben. Der Prosaroman „Yu Kiaoli“, bereits im fünfzehnten Jahrhundert geschrieben (und durch A. von Remusat als „Geschichte der beiden Basen“, Les deux cousines, in Europa bekannt gemacht), scheint als Muster der ganzen Gattung gelten zu können. Der Musterheld, der junge Gelehrte Sse-Yup und seine Geliebte Hung-Ju, entsprechen vollständig den Idealen der späteren Chinesen, die Haupthandlung, welche der endlichen wohlverdienten Beförderung des vortrefflichen Sse-Yup und der Vereinigung des liebenden Paares zustrebt, ist langatmig und schleppend, aber die Episoden und die eingestreuten Legenden und sprichwörtlichen Überlieferungen, welche die Handlung in moralischem Sinne illustrieren, erweisen sich nicht ohne Reiz. Daß das Sittliche und bürgerlich Schickliche vollständig in eins fallen, gehört zu den Voraussetzungen chinesischer Familienpoesie. Ein an bunten Abwechselungen noch reicherer Roman ist der durch Davis Übersetzung bekannt gewordene „Hoakieutschuan“ oder „Die glückliche Vereinigung“, die Geschichte des Studenten Titschongyu und seiner Geliebten Pingsin. Der Wirklichkeit entsprechen die schlauen und raffinierten Künste, mit denen ein unwürdiger Nebenbuhler den braven Studenten um sein Lebensglück zu prellen sucht, die Ungnade, in

welche der hochverdiente Vater des Helden geraten ist, die schweren Nöte, welche Pingsin zu bestehen hat, um ihrem Geliebten treu bleiben zu können. Den alten Idealen der chinesischen Welt entspricht die in tausend andern Romanen und Erzählungen wiederkehrende Schlußwendung, daß der Kaiser, der Stellvertreter des Himmels, nur gut unterrichtet zu werden braucht, um dem Guten und Rechten augenblicklich zum unbedingten Siege zu verhelfen. Durch Jahrtausende hindurch beherrscht diese Anschauung die chinesische Welt und sonach auch die Litteratur. Daß sie nicht ausschließlich zu Wort kommt, geht aus allem hervor, was über gewisse chinesische Sittenromane, wie „Kingphingmei" berichtet wird. Dies Werk wird als ein biographischer Roman geschildert, der „geradezu eine Encyklopädie des Lebens im Mittelreich liefern würde, wenn er übersetzbar wäre. Der Verfasser muß ein Genie seltener Art gewesen sein: Feinheit und Konsequenz der Charakterzeichnung, lebenswahre Schilderung der verschiedensten Gesellschaftskreise und Vorkommnisse, schlagender, allzeit fertiger Witz, aber dabei neben vielen Längen eine wahre Sucht, das Schmutzigste ohne Scham und Scheu recht grell auszumalen, zeichnen sein Werk aus." (v. d. Gabelentz.)

Alles in allem gewinnen wir den Eindruck, daß in der ungeheuren und weitschichtigen chinesischen Litteratur kaum ein Hauch jener Jugend des wunderbaren Volkes nachgewirkt hat, jener Jugend, welche wir lange vor die Sammlung der Volkslieder im Schi-King setzen müssen. Die Verehrung des Alten und Hergebrachten hat der chinesischen Litteratur so wenig wie dem chinesischen Gesellschaftsdasein gute Früchte tragen können, da unter dem Alten nicht der ursprüngliche, stets neue Kraft und neue Bildungen zeugende Lebensgeist des Volkes, sondern eine Summe starrer Überlieferungen und eigentümlicher Entartungen dieses Lebensgeistes verstanden ward. Die eigenste Bedeutung der uralt ehrwürdigen chinesischen Kultur liegt für uns beinahe nur in den Liedern des Schi-King, alle späteren litterarischen Leistungen der Chinesen gemahnen in fast peinlicher Weise an die unerquicklichen Seiten der spätern europäischen Litteraturen, sie sind ein Spiegel, in welchem uns das eigene Gesicht mit einigen Verzerrungen gezeigt wird. Wenn noch Herder sagen durfte: „Die Chinesen seien ein Winkelvolk auf der Erde, vom Schicksal außer dem Zusammenhang der Nationen gesetzt und eben dazu mit Bergen, Wüsten und einem beinah buchtlosen Meere verschanzt," so hat die zweite Hälfte unsers Jahrhunderts hier äußerlich betrachtet eine Wandlung gebracht, innerlich wissen wir von keiner Wandlung und keine scheint in anbetracht der vieltausendjährigen Geschichte und der vieltausendjährigen Litteratur auch nur möglich.

# Die Poesie der Inder.

Ein wunderbar fremdes und dennoch zugleich ein heimatliches Gefühl beschleicht uns, sobald unser Blick auf die Vergangenheit und die Dichtung des großen Volkes fällt, welches das heutige Indien bewohnt. Seit der uralte Zusammenhang der arischen Völker durch die vergleichende Sprachwissenschaft enthüllt ward und die mannigfaltigen Beziehungen, welche zwischen Kultur, Geistes- und Gemütsleben des fernen asiatischen Volkes und der europäischen Nationen unstreitig obwalten, auf eine ursprüngliche Gemeinsamkeit zurückgeführt werden konnten, eine Gemeinsamkeit, die freilich schon seit vielen Jahrtausenden getrennt ist, wuchs mit Recht die Teilnahme an den zahlreichen, vor allem an den ältesten poetischen Schöpfungen der Inder. Denn in ihnen begegnete man nicht bloß Zeugnissen unermeßlich früher Entfaltung hoher geistiger Eigenschaften, sondern auch Anlagen, Antrieben, Seelenstimmungen und Phantasierichtungen, welche Verwandtschaft mit denen der eigenen Entwicklung und Geschichte zeigten und weit in vorhistorische Zeiten zurückreichten. Wie sehr sich auch die indische (brahmanische) Weisheit gemüht hat, ihr Volk als ein von Uranbeginn in den heutigen Wohnsitzen lebendes darzustellen, so bleibt doch gewiß, daß die Arier von Norden her eingewandert sind und nachdem sich ihr Leben im Stromgebiet des Indus schon mächtig und eigentümlich entfaltet hatte, in das Stromgebiet des Ganges erobernd eindrangen und in jahrhundertelangen Kämpfen gegen die dunkelfarbigen und unzivilisierten Ureinwohner bis zur Südspitze von der großen indischen Halbinsel Besitz ergriffen. Mit sich brachten sie jene wunderbar klangvolle und entwicklungsfähige Sprache, das Sanskrit, die Mutter zahlreicher indischer Sprachen und Dialekte, die heilige Sprache der Veden und der großen epischen Schöpfungen, welche wir als die eigentliche Volksdichtung der Inder ansehen müssen. Aus dem fruchtbaren Grunde dieser phantasiereichen und mächtigen Volksdichtung erblühte auch eine Kunstdichtung, deren Reichtum überwältigend wirkt und in der sich eine Weltbetrachtung, wie eine Kultur der eigentümlichsten Art, tausendfach spiegeln. Die indische Poesie ist die mächtigste, die ein in gewissem Sinne geschichtloses Volk hervorgebracht hat, denn nach einer für uns im Dunkel der Sage liegenden, von den Brahmanen mit der heiligen Überlieferung, der Mythe unlösbar verschmolzenen Heldenzeit, sind schon im zweiten Jahrtausend vor Christus jene Zustände

eingetreten, die Max Müller mit den Worten charakterisiert: „Der Inder kannte nie das Nationalitätsgefühl und Bewußtsein. In seinem Herzen bebte nie die Saite, die der Beifall der Nation in Schwingung setzt. Die Hindus waren ein Philosophenvolk, ihre Kämpfe waren Gedankenkämpfe. Ihre Vergangenheit bewegte sich um das Schöpfungsproblem; ihre Zukunft um das Problem von Sein und Nichtsein. Die Gegenwart allein scheint niemals ihr Denken beschäftigt und ihre Thatkraft erregt zu haben. Die Geschichte liefert kein zweites Beispiel von einer ähnlichen Absorption aller praktischen Fähigkeiten eines ganzen Volkes durch sein inneres Seelenleben, das denn in der That jene Eigenschaften von Grund aus zerstören mußte, vermöge welcher eine Nation eine Stelle in der Geschichte behauptet."

Dies alles gilt von den Indern, über denen das Gesetzbuch des Manu waltete, bei denen das von den Brahmanen gebildete Kastensystem herrschte, auf die Alexander der Große und sein Heer trafen, als der Makedonier seine Eroberungszüge bis zum Indus und dem heiligen Fünfstromland ausdehnte. Gleichwohl ward eine ältere patriarchalische und heroische Periode der Inder aus der Dichtung selbst erschlossen. Die älteste der heiligen Schriften, der Vedas, der Rigveda, eine Sammlung von Hymnen, welche schon abgeschlossen war, ehe die Arier aus dem Stromgebiet des Indus und der Sarasvati zum Ganges hinabstiegen, läßt die Bilder dieser Urzeit lebendig werden. Ein Hirten- und Ackerbauervolk, welches unter zahlreichen Stammfürsten mannigfach geteilt, seine Einheit in gemeinsamer Sitte, in einem hochentwickelten innigen Familienleben und in der gemeinsamen Naturreligion fand, und seine tiefpoetische Phantasie in den Bildern bethätigte, die es sich von den Göttern des Lichts und dem Zusammenhange der Welt schuf — so treten uns die Inder entgegen, welche die Hymnen des „Rigveda" lange mündlich bewahrt, ehe sie aufgezeichnet wurden. Im Mittelpunkt dieser ältesten Anschauung thront der Luft- und Lichtgott Indra, welcher die Erde gefestigt und den Himmel gestützt hat, welcher „den Blitz trägt, der König des Flüssigen und Festen und der gehörnten Tiere, der Herrscher der Menschen ist." Ihm dienen die Winde und ihm sind die Lichtgeister verwandt, unter denen sich die Acvinen (die ersten Lichtstrahlen), Ushas, die Göttin der Morgenröte, welche auf dem Wagen mit roten Kühen glänzend und glücklich, die ganze Welt erhellend, daherfährt, Savitri oder Mitra, der Sonnengott, und Agni, der Gott des Feuers, befinden, welcher letztere die bösen Geister der Nacht mit roten Farben bewältigt, der Gast aller Menschen, der Beschützer des Hauses und der Opferbote zu den Göttern ist. So nahegerückt sind diese Götter der kindlichen Anschauung, daß sie der Menschen nicht entraten können und die Opfer, namentlich das uralt heilige Somaopfer, das in den Hymnen der Veden eine so große Rolle spielt, zu ihrem Wachstum und ihrer Stärke bedürfen. Doch so sinnlich und äußerlich dies erscheint, so darf man nicht vergessen, daß diese Gesänge dem Jugendalter der Welt angehören, daß in der Furcht, die Leuchtenden könnten sich der lichtbedürftigen Menschheit je versagen, ein Nachklang der ursprünglichsten Naturempfindung vorhanden ist, daß endlich

in sehr früher Zeit neben und über die Lichtgötter der Veden sich schon der geheimnisvolle Varuna, der Allumfasser erhebt, der die Zeiten ordnet und allen Wesen ihr Gesetz giebt. Von ihm heißt es in den Hymnen:

Er, der den Pfad der Vögel kennt,
Die durch die hellen Lüfte ziehn,
Der auf dem Meer die Schiffe kennt.

Er, der die zwölf der Monden kennt,
Mit ihrer Frucht, der Satzung Herr
Und auch den nachgebornen Mond.

Er, der des Windes Fährte kennt,
Des weiten, prächtig mächtigen,
Und auch die höher Hausenden.

Im Kreis der Seinen sitzet er,
Der Satzung Hüter, Varuna,
Zur Herrschaft setzt der Weise sich.

Von dannen schaut er forschend hin,
Auf all der Wesen Wunderwerk,
Was schon geschah und noch geschieht.

Mög' er, der Sohn der Ewigkeit,
Tagtäglich segnen unsern Lauf
Und mehren unsrer Tage Zahl.

In diesem Herrn des Alls, des Himmels und der Erde Herrn, dem Untrüglichen, der Leben erhalten und Leben nehmen kann, in dieser Ahnung eines Allschöpfers, einer göttlichen Einheit, lag der Keim zu der spätern Lehre von Brahma, der Weltseele, der belebenden Urkraft, welche dem naiven Zeitalter der Veden noch fremd blieb und sich erst allmählich, während der Völkerwanderung und Heroenzeit der Inder, entwickelt haben kann. Der Rigveda, die große Sammlung der ältesten Gesänge des arischen Volkes, enthält über tausend Hymnen, die meisten in aller Einfachheit, in schlichter Kraft des Ausdrucks, von poetisch schönen Bildern belebt, teilweis voll ergreifender Innigkeit und früher Erkenntnis der menschlichen Unzulänglichkeit. Der Samaveda enthält gleichsam einen Auszug aus der großen Hymnensammlung, diejenigen Verse, welche zu den feierlichen Opfern gesprochen oder gesungen wurden; einzelne Forscher vertreten die Ansicht, daß diese Versfragmente zum Teil älter als die poetisch abgerundeten Hymnen des Rig seien; der Yajurveda diejenigen Lieder und Opferformeln, welche sich speziell auf das Somaopfer beziehen. Viel jüngeren Ursprungs sind die gleichfalls als heilig erachteten Bücher des Atharvaveda, Sprüche, Zauberformeln, Verwünschungen, welche der ursprünglichen reinen Andacht und dem freudigen Natur- und Lebensgefühl des Rigveda bereits weit entrückt erscheinen; durch Prosaerläuterungen und Zeremonialregeln, welche in den Brahmana und

Sutra (Vedanga) überliefert wurden, eignete sich die Priesterkaste der spätern Zeit die Veden an und verbanden deren volkstümliche und unmittelbare Poesie mit völlig veränderten Anschauungen und Lebensordnungen.

In den Jahrhunderten nun, welche zwischen dem ersten Vordringen der Arier über den heiligen Strom der Saraswati und den gewaltigen Kämpfen mit den Ureinwohnern des Dekhan und der Insel Ceylon verstrichen sein müssen, erlebte das Volk der Inder seine Heldenzeit. Eine Völkerwanderung mit abenteuerlichen Episoden, voll kriegerischer Thatkraft und unablässiger Eroberungslust ließ Königs- und Heldengeschlechter entstehen, sah Reiche gründen und zertrümmern und vermehrte den Schatz volkstümlicher Poesie, welchen die Einwanderer aus dem Induslande mit sich gebracht, durch Schlachten- und Siegesgesänge, durch Lobpreisungen einzelner Helden, durch Erzählung bunter, erstaunlicher Thaten, ungeheurer Schicksalswechsel, wie sie in jeder ähnlich gearteten Geschichtsepisode wiederkehren und in gleicher Weise auf die Richtung des poetischen Sinns und die Besonderheit der Dichtung wirken. Mit der Gründung der ersten Arjareiche am Ganges und der Jaschuna beginnt das epische Zeitalter der Inder, dessen Hauptschöpfungen die beiden großen Epen des Mahabharata und des Ramajana sind. Es ist unmöglich, nach allen Umwandlungen und Zuthaten, welche diese großen Heldengedichte erfahren haben, den historischen Kern derselben klar herauszuschälen, sicher ist nur, daß ihnen, außer den Erinnerungen an die allmähliche Besitznahme der indischen Halbinsel und die Unterwerfung der Ureinwohner, auch Überlieferungen von grimmigen und bitteren Kämpfen der Eroberer selbst (ganz wie in der Geschichte und den epischen Überlieferungen der spätern europäischen Völkerwanderung) zu Grunde liegen. Durch die Gestaltung, welche sie in späterer Zeit erhielten, scheint die allmähliche Umbildung, welche die Volksverhältnisse in der Heldenzeit erfuhren, bereits hindurch. Die üppige Natur, die Fruchtbarkeit des Landes, das man in Besitz nahm, lud den einen Teil der arischen Einwanderer zu friedlicher Niederlassung, die Ackerbauer und Hirten wurden bald als eine niedrige Kaste zusammengefaßt, während sich über ihnen herrschend ein trotziger Waffenadel und eine besondere Priesterschaft erhoben, welche letztere mit der Aus- und Durchbildung der Brahmalehre zum höchsten Ansehen gelangte und dem ganzen späteren indischen Leben sein eigentümliches Gepräge gab. Während im „Mahabharata“ sich noch Helden finden, die kriegerische Volksführer und Priester zugleich sind, während die großen Stammfürsten hier noch als Göttersöhne über die Brahmanen emporragen, spielt im „Ramajana“ die Unterordnung unter die Priester, die Ehrfurcht vor den Brahmanen und Büßern bereits die entscheidende Rolle und das Außerordentlichste, was die Ramasage zu erzählen weiß, ist, daß es einem Angehörigen der Kriegerkaste (Kshatriya), dem König Visvamitra, gelingt, sich durch tausendjährige Büßungen in die Priesterkaste hinaufzubüßen. Die Welt wankt und der Erdkreis zittert unter der Gewalt von Visvamitras Bußübungen, die keinen höhern Zweck haben, als ihn dem frommen Einsiedler Vaschista gleichzumachen. Doch bleibt der Gesamtinhalt beider Dichtungen ein entscheidendes Zeugnis, daß die Periode

der Wanderungen, Eroberungen und Kämpfe die tiefsten Spuren hinterlassen hatte und daß es den Brahmanen nicht leicht geworden sein kann, ihre neuen Ideale der beschaulichen Ruhe, der schweigenden Versenkung in den Gedanken des Göttlichen, dem ursprünglichen Kriegervolke aufzuzwingen.

Das Mahabharata, das ältere der beiden riesigen Epen (in „Slokas“ oder Doppelversen geschrieben) enthält den wichtigsten heroischen und poetisch menschlichen Kern, gleichwohl waltet auch in ihm jene Übermacht der Phantasie, welche der indischen Dichtung bei allen Vorzügen die plastische Ausgestaltung, das reine Gleichmaß versagt hat. Als Haupthandlung des großen Epos, von zahlreichen Episoden durchflochten, erscheint der Kampf der verwandten Heldengeschlechter der Kuru und Pandu. Die ursprüngliche Überlieferung stellt sich in dem riesigen Streit auf die Seite der Kuru, deren bester Held der Angafürst Karna, der Sohn des Sonnengottes, von den europäischen Beurteilern des Gedichts bald mit dem griechischen Achill, bald mit dem deutschen Siegfried verglichen worden ist, und in der That in vielen Zügen an beide Heldengestalten gemahnt. Der tragische Untergang des ganzen Heldengeschlechts der Kuru wird durch Eidbruch, List und Trug herbeigeführt, in dem großen Entscheidungskampfe zwischen Karna und Ardschuna steht „der Himmel auf Seiten des Karna“, die Erde auf Seiten des Ardschuna. Noch im letzten gewaltigen Streit richtet sich der König der Kuru, der keulenschwingende Durjodhana, empor und rühmt sich, daß er und die Seinen immer ehrlich gefochten, so daß ihnen die Ehre bleibe, während die Gegner den Sieg mit Schande erkauft. Krischna, der unheilvolle Ratgeber der Pandu muß die moralisch Zerschmetterten mit den Worten „kümmert euch nicht, wie der Sieg errungen worden, freut euch des Sieges. Auch die Götter haben gegen Gewalt der größeren Tapferkeit mit List gestritten“ moralisch emporrichten. Holtzmanns Vermutung, daß der ursprüngliche Schluß des Gedichts die Rache der letzten überlebenden Kuruhelden an den siegreichen, siegestrunkenen Pandu gewesen sei, ist nicht wohl abzuweisen. Dagegen zeigt die gegenwärtige Gestalt des Mahabharata, in welcher der Dichter oder Ordner (Vjiasa?) überhaupt auf Seiten der Pandusöhne tritt und namentlich die Gestalt des Krischna verherrlicht, am Schlusse des Gedichts Krischna und die Pandusöhne am Leben; sie können sich der erbaulichen, den Göttern wohlgefälligen Betrachtung widmen. An den spätern Umarbeitungen des Gedichts, welches allmählich bis zu 100 000 Slokas oder Doppelversen ausgedehnt, an der Einschaltung großer Episoden hatten die Wandlungen im indischen Leben den stärksten Anteil, Krischna ward zu einer Inkarnation des Vischnu und kann in dieser Gestalt mit dem Ardschuna das berühmte religionsphilosophische Gespräch führen, welches als „Bhagavad Gita“ dem „Mahabharata“ einverleibt wurde. Unter den ausgezeichneten Episoden des großen Epos ist vor allen an die Erzählungen von „Nal und Damajanti“ und „Savitri“ zu erinnern, die beide eine wunderbar frühe Verklärung der ehelichen Liebe, der hingebenden Treue des reinen Weibes an den geliebten Mann enthalten und deren Dichter mit kundiger Hand alle Saiten des Herzens berühren, die in Lust und Weh wiederklingen. Gehört auch sicher

die Geschichte von König Nal und seinem Weibe zu den späteren Einschaltungen des Mahabharata, so weht doch durch sie noch etwas von dem Geiste hindurch, welcher die ältern Teile des großen Epos, die eigentlichen Heldengesänge belebt hat. Der freie Liebesentschluß Damajantis, die bei der Gattenwahl die um sie werbenden Götter, den leuchtenden Indra, Agni, den Feuergott, und Yama, den Todesbringer, auch Varuna, den Meer- und Wassergott zurückweist, und sich unter dem Beifall der Himmlischen dem sterblichen König Nal vermählt, die edle Festigkeit, mit welcher die Gemahlin ihrem vom feindlichen Gott Kali zum verzweifelten Würfelspieler verwandelten Gemahl treu bleibt, ihm in die schlangen- und tigererfüllte Einsamkeit folgt, die unwandelbare Liebe, mit der sie den Verschollnen suchen läßt und dem in den Wagenlenker des Königs Rituparna Verkleideten ans Herz sinkt, alles dies ist von edelster Empfindung getränkt und zeugt von einer gewissen geistigen Freiheit, einer tiefen Schätzung irdischer Tugenden, die in der spätern Büßerpoesie verkümmerte. Auch „Sawitri" erscheint noch von diesem Geiste durchhaucht, wenn schon die Vermählung der Königstochter mit dem Waldeinsiedler Satiawan und der Kampf der treuen Sawitri mit dem Todesgott Yama auf die dunklen Einflüsse späterer Zeit hinweisen. Aber die freie Gattenwahl der Königstochter, die köstliche List, mit der sie sich vom Todesgott einen Stamm blühender Söhne erbittet und in diese Bitte das Leben des Gatten, um das sie nicht bitten darf, einschließt, die Tiefe und Frische der Empfindung, welche mit aller Demut auch den Göttern gegenüber ihr gutes Recht fühlt und behauptet, sind herrlich. Die unbekanntere kleine Episode von Rishrasinga, dem Büßersohne, der vom Büßerleben im Walde durch die schöne Königstochter in die Welt gelockt und dessen Liebe durch die Götter selbst geheiligt wird, welche dem verdürstenden Lande zur Feier seiner Vermählung Regen spenden, mag gleichfalls als Zeugnis gelten, daß in das Mahabharataepos die jugendlich freudigen Empfindungen und Anschauungen des Thatenzeitalters der Inder übergegangen sind.

Ganz anders steht es um die zweite große epische Dichtung, das „Ramajana". Sie entstammt offenbar einer späteren Zeit, in welcher die indische Gesellschaftsordnung weiter durchgebildet war, die Kastenteilung herrschte, eine Ordnung, die den kriegerischen Adel unter die Priester (Brahmanenkaste) stellte, in welcher die Unterwürfigkeit unter das harte und heilige Gesetz des Manu schon begonnen hatte und die priesterlichen Tugenden des Gehorsams, der leidenden Ergebung in den Willen der Götter, der unbedingten Verehrung der Brahmanen und Büßer, der steten Todesbereitschaft, weit über die Fürsten- und Kriegertugenden gepriesen wurden, deren Glanz namentlich die älteren Teile des „Mahabharata" durchstrahlt. Allerdings fehlt es auch dem „Ramajana" nicht an einem Kerne wirklichen Heldengesangs und sogar historischer Überlieferung. Die Kämpfe, unter denen die arischen Inder allmählich auch das Dekhan eroberten und unterwarfen und den Fuß selbst nach der großen Insel Ceylon hinübersetzten, werfen in das „Ramajana" einen schwachen Wiederschein herein, sind aber so mit Göttersagen und phantastischen Fabeln durchsetzt und verbunden, daß die Erzählungen davon zum guten Teil an die

verworrenen und willkürlich überschwenglichen Bildwerke gemahnen, welche die Grottentempel von Ellora schmücken. Wenn Rama, der Held des zweiten Epos, in einer ursprünglichen Fassung desselben jedenfalls der Königssohn von Ajodhia im Lande Kocala gewesen ist, so erscheint er später als eine der Verkörperungen des Gottes Vischnu, der auf den Rat der Götter als der Sohn des Königs Dacaratha geboren wird, um den Riesenkönig Ravana von Lanka, den Gegner der göttlichen Weltordnung und der Brahmanen besiegen zu können. So erscheint freilich die Tugend, mit welcher Rama sich dem Willen seines Vaters unterordnet und die Verbannung, in die ihn König Dacaratha nach dem Wunsche seiner zweiten Gemahlin Krikeja sendet, freiwillig auf sich nimmt, in einem etwas schillernden Lichte. Allein auch unter den Voraussetzungen der Überarbeitung fehlt es dem großen Gedichte nicht an ergreifend schönen, menschlich warmen Partien. Das Licht aller indischen Dichtung: die Liebes- und Gattentreue, durchstrahlt auch Ramajana, da die rehäugige Sita, Ramas Gemahlin, dem auf vierzehn Jahre Verbannten, jeder Gefahr trotzend, in die Wildnis folgt. Nicht minder erscheint das Verhältnis der von verschiedenen Frauen gebornen Brüder verklärt. Der tapfere Lakschmana, welcher viel lieber dem Schicksal die Stirne geboten und mit den Waffen in der Hand die Rechte Ramas auf den Thron geschützt hätte, ordnet sich dennoch dem reinen Sinn und der gottergebenen Tugend des Rama unter, der dritte Bruder aber, Farata (Bharata), zu dessen Gunsten Krikeja den altersmüden Dacaratha zur Verbannung Ramas bestimmt hat, will die so erworbene Krone nicht tragen, eilt Rama in den Wald nach und sucht ihn zur Rückkehr nach Ajodhia zu bestimmen. Erst als Rama fest darauf verharrt, vierzehn Jahre das väterliche Reich und die väterliche Stadt zu meiden, entschließt er sich inzwischen als Reichsverweser für ihn zu walten. Auch das Waldidyll, in dem Rama, Sita und Lakschmana zuerst leben, weist wahrhaft poetische Momente auf. Die späteren Gesänge des Epos aber, in denen Rama als der Streiter Brahmas und aller Götter gegen die gottlosen Riesen auftritt und zugleich sein geliebtes Weib Sita wieder zu gewinnen hat, die der Riesenkönig Ravana nach Ceylon entführte, haben einen Anflug des grotesk Märchenhaften; das Bündnis Ramas mit dem Affenkaiser Hanuman und dem heroischen Affen Sugriva, der Bau der Riesenbrücke von der Südspitze Indiens nach Ceylon hinüber, die Entscheidungsschlacht zwischen Rama und Ravana weisen für eine europäische Phantasie beinahe komische Züge auf, obschon alles im vollsten Ernst gedacht und vorgetragen ist. Das Ganze ist viel weniger eine Verherrlichung des Heldentums, als der unbedingten G e s e t z e r f ü l l u n g, welche nach den Lehren der Brahmanen dem Menschen vor allem ziemte. Der Charakter einer durchaus anderen Zeit prägt sich vor allem auch darin aus, daß die entführte Sita ihre fleckenlose Treue nicht mehr mit einfachem Liebeswort beteuern darf, sondern durch eine Feuerprobe erweisen muß. Nachdem Rama alle Verhältnisse auf dem Schauplatze seiner Thaten im Sinne des Gottgesetzes geordnet, sind die vierzehn Jahre seiner Verbannung abgelaufen, Rama zieht heimwärts und herrscht fortan in Ajodhia. Unter seinem Zepter ist die Welt „selig, zufrieden, stark,

dem Rechte treu, frei von Schmerz, ruhend in Lust, von Haß und Sehnsucht gleich fern." Im Sinne dieses Schlusses ist das „Ramajana" die poetische Eingangspforte zu der geschichtlosen Zeit friedlich-träumerischen Vegetierens, die zwar in Wahrheit von unablässigen Veränderungen, Kämpfen und Greueln unterbrochen ward, aber doch schon Jahrhunderte vor der christlichen Zeitrechnung das eigentliche Ideal der Inder war und blieb.

In die religiöse Beschaulichkeit und das Traumleben, welche über dem indischen Volke und seinen streng gegliederten Kasten waltete und eine ähnlich erschlaffende Wirkung übten, wie die heiße Sonne über den üppigen Gangesländern, brach im siebenten und sechsten Jahrhundert vor Christus eine große geistige Revolution herein, welche ursprünglich von dem Königssohn Siddhârtha aus dem Geschlechte der Sâkja in Nordindien ausging, der als Buddha (der Erweckte) eine Lehre verkündete, deren spekulativer Teil unzweifelhaft Verwandtschaft mit den theologischen und philosophischen Spekulationen der seither herrschenden brahmanischen Weisen zeigte, aber deren praktischer moralischer Teil in der That eine Erlösungslehre für das hartgedrückte Volk, namentlich für die niedern Kasten und die kastenlosen Unglücklichen war. Mit der tiefsinnigen Anschauung, daß die Welt nicht nur ein Schein, sondern vom Übel sei, daß alle höchste Erkenntnis und alle Sehnsucht des Menschen dahin führen müsse, die Reihe schmerzvoller Wiedergeburten zu endigen und in das große, schmerzlose Nichts — das Nirvana — einzugehen, hätten Buddha und seine Apostel schwerlich das Brahmanentum überwunden. Wohl aber geschah dies durch die Milde und Demut, die stille Entsagung, die sie predigten und übten, durch die barmherzige Gleichheitslehre, welche die Schranken der Kaste niederriß oder sie doch wenigstens als ein Unwesentliches, Zufälliges, Äußerliches betrachtete. Auch die einfache, leichtere Askese, welche der Buddhismus anpries und die er sowohl der hochmütigen Werkheiligkeit als den grausamen und martervollen Bußübungen der Brahmanen gegenübersetzte, vermehrte die Anhängerzahl der neuen Lehre ins Ungeheure. In den letzten Jahrhunderten vor der christlichen Zeitrechnung schien es, als ob der Buddhismus die alte auf die Veden gegründete Volksreligion ganz verdrängen würde, gleichzeitig und wenig später breitete sich die Buddhalehre nach Ceylon, Hinterindien, dem indischen Archipel, nach Tibet und China aus. Aber im Laufe der Zeit und nachdem weder die eintretende Entartung des ursprünglich einfachen Buddhismus, noch die Anbequemung gewisser Teile der Brahmanenlehre an die buddhistische Vorstellungsweise zum Ziele geführt, begann unter geschickter Benutzung des Selbstgefühls der arischen Stämme und des Ehrgeizes indischer Könige eine gewaltsame Verfolgung und Ausrottung der Buddha-, eine völlige Wiederherstellung der Brahmalehre in ganz Vorderindien. Immerhin aber blieben tausendfache Einwirkungen des Buddhismus in der spätern Entwickelung der Brahmareligion ersichtlich und in den über viele Menschenalter sich erstreckenden Geisteskämpfen zwischen den Anhängern der vedischen und der buddhistischen Lehre ward das indische Geistesleben, die Litteratur außerordentlich bereichert. Als die tiefste Spur dieser Kämpfe entfaltete sich die Vorstellung, daß Vischnu-

Krischna, der uralte Nationalgott, gleich Buddha oder vielmehr trotz Buddha, verkörpert auf Erden erscheine, zugleich Gott und Mensch sei und daß der Mensch durch Vertiefung der eigenen Seele in die Weltseele, ohne Wandlung und Wiedergeburt, unmittelbar mit Brahma in höchster Seligkeit vereinigt werden könne.

Poetische Niederschläge der hier angedeuteten wie der früheren Geisteskämpfe und Entwickelungen haben wir nun in der überreichen und unübersehbaren indischen Poesie des Jahrtausends vor uns, welches sich ungefähr (denn selbst die Bestimmungen der einzelnen Jahrhunderte bleiben im geschichtlosen Indien unsicher) zwischen dem zweiten Jahrhundert vor Christus bis etwa zum zwölften Jahrhundert unserer Zeitrechnung erstreckt. Die umfassendsten Werke, welche den Widerspruch phantastischer und unübersehbarer Komposition, schwülstiger Überschwenglichkeit im ganzen und außerordentlicher Feinheit und Zartheit im einzelnen vergegenwärtigen, sind die achtzehn Purâna, große Erzählungen vom Anfang der Welt, der Herkunft und dem Wesen der Götter, denen sich die erweiterten Berichte aus dem heroischen, dem Mahabharata-Zeitalter, gleichfalls ins Unendliche erweitert, anfügen. Durch Hinzunahme aller erdenklichen lehrreichen Episoden entstanden so riesige Legendensammlungen, deren Umfang von Kennern auf 800 000 Slokas oder Doppelverse geschätzt wird. Die einzelnen Purâna entlehnen ihre Titel von den Göttern, deren Geschichte und Genealogie sie vorzugsweise behandeln und in diesem Sinne mag das Brahmapurâna als das vornehmste angesehen werden. Alle Purânas gingen nach der Ansicht einzelner Forscher aus einer gemeinsamen Quelle hervor; in der schriftlich überlieferten Gestalt bezeugen sie nur, wie die Vielheit der indischen Götter und der Drang, jedem einzelnen derselben schrankenlose Allmacht und die ganze Fülle der göttlichen Eigenschaften beizulegen, zur Entstehung feindlicher Sekten führte. Vischnuiten, Shivaiten, Brahmadiener scheinen um die Wette bestrebt gewesen zu sein, einander in bunten Götterfabeln zu überbieten. Wie viel ältere Dichtungen in die späteren Fassungen der Purânas aufgenommen worden, läßt sich um so schwerer entscheiden, als die Handschriften unter der Sonne Indiens einem rascheren Verderb ausgesetzt sind, als in Ländern gemäßigten Klimas und daher auch die ältesten Handschriften viel jünger sind als die letzten Bearbeitungen dieser ungeheuren Gedichte.

Die Purâna gehören so wenig wie die großen Nationalepen einem bestimmten Dichter an, obschon die Inder den Namen Vjasa als Sammler oder Ordner des Mahabharata und Valmiki als Dichter des Ramajana eine beinahe religiöse Verehrung zollen. Die eigentlichen namhaften und nicht (völlig) mythischen Kunstdichter traten wesentlich später auf. Dieselbe das Entfernteste mit dem Nächsten verknüpfende Phantasie, welche mit den alten Heldengesängen vom Kampf der Kuru und Pandu die verschiedensten Bilder spätern indischen Lebens verband, schuf ein goldenes Zeitalter der indischen Kunstdichtung. König Vikramaditja zu Udschajini im Lande Magadha, welcher im ersten Jahrhundert vor Christus, um die Zeit Cäsars und Octavianus Augustus regierte, gilt als der erlauchteste Beschützer der Dichtung und des Dramas, seinen Hof sollen neun Dichter als neunfacher

Perlenschmuck geziert haben. Schon die einfache Thatsache, daß Kalidasa, der König unter den neun, der Dichter, welchen nach dem schönen Bild der Inder die Poesie selbst zum Bräutigam gewählt, nicht im ersten Jahrhundert vor, sondern im zweiten Jahrhundert nach Christus gelebt hat, rückt die Überlieferung vom Musenhofe Vikramiditjas in das Zwielicht der Sage. Gewiß aber ist, daß eine Reihe der prächtigsten und zartinnigsten Kunstdichtungen der großen indischen Litteratur schon in den letzten Jahrhunderten vor der christlichen Zeitrechnung entstanden sind. Bei der eigentümlichen indischen Vorstellungsweise, welche sich gegen den Gedanken allmählicher Entwickelung sträubt, welche beispielsweise das Drama vollendet aus dem Haupte des von Brahma selbst erleuchteten mythischen Weisen Bhârata hervorgehen läßt, war es der abendländischen Forschung nicht leicht gemacht, über die Entstehungszeit der einzelnen berühmten Dichtungen genaueres festzustellen oder gar Perioden der indischen Kunstdichtung klar von einander zu unterscheiden. Nicht bezweifeln läßt sich, daß zu den tiefgehenden und nachhaltigen Wirkungen des Buddhismus sich nach der Zeit Alexanders des Großen und der Diadochen griechische Einflüsse gesellten, welche namentlich im indischen Drama erkennbar sind, sowie daß jene Schöpfungen der indischen Dichtung, welche seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Europa bekannt geworden sind, und denen sich täglich neue gesellen, nur einen kleinsten Teil des Phantasiereichtums und der hohen Kunstbildung indischer Dichter vertreten. Wohl aber dünkt uns, daß die ausgezeichnetsten und vollendetsten Werke dem Verständnis der abendländischen Welt vermittelt wurden und daß die Besonderheiten der indischen Dichtung, ihre Gefühlsinnigkeit, ihr feiner Natursinn, ihre sittliche Tiefe, ihre träumerische Sinnlichkeit, ihr Schönheitsgefühl im Einzelnen, uns aus den übertragenen Schöpfungen hinreichend deutlich und wirkungsvoll entgegentreten.

Auch die Kunstdichtung der Inder ist zu einem großen Teil episch und die erzählenden Gedichte behandelten meist Stoffe, die aus „Mahabharata“ und „Ramajana“ oder aus Episoden der Puranas entlehnt wurden. Es waren namentlich die Liebesepisoden der frühern epischen Darstellungen, welche hier erneute Behandlung erfuhren, mehr als eines dieser epischen Gedichte diente der Verherrlichung der ehelichen Treue der Damajanti, andre knüpfen an die Ramalegende an. In den besten derselben überwiegt die lyrische Stimmung die epische Handlung bei weitem, die meisten unterscheiden sich durch künstliche metrische Formen von den einfacheren älteren Dichtungen. Unter den Epikern werden die Namen Bharavi, Kavirabsha, Trivikramabhatta genannt. Durch Übertragung einiger Gesänge ist Batthis Ramagedicht (Hattikavya; fünf Gesänge von Schütz verdeutscht) bekannt geworden, ein wunderliches Virtuosenstück, wie sie in alternder Litteratur aufzutauchen pflegen, ein Gedicht, welches ausdrücklich nicht zum Zweck der poetischen Darstellung, sondern zur Erläuterung der Grammatik und zur Anwendung schwieriger Versmaße und Reime geschrieben war. Diese Einlenkung von der Kunstdichtung zur Gelehrtenpoesie hing offenbar mit der Verdrängung des Sanskrit aus dem lebendigen Sprachgebrauch und dem Emporkommen der aus dem

Sanskrit allmählich hervorwachsenden Volks- und Umgangssprachen (Prakrit) zusammen. Das Sanskrit blieb zwar die heilige Sprache der Religion, die bevorzugte der Litteratur, allein schon die Dramen, in denen je nach der Stellung und Lebenslage der Personen Sanskrit und Prakrit abwechseln, belegen, wie früh die Zeit hereinbrach, in der man sich des Sanskrit nur noch als Schriftsprache bediente. Durch die gesamte Geschichte der Litteratur aber geht das Gesetz, daß eine Sprache, die nicht mehr lebendig im Munde der Massen lebt, nicht mehr frischer Entwickelung und unablässiger Weiterbildung fähig ist, die nur von kleinen Kreisen gepflegt wird, bald der unmittelbaren und lebendigen poetischen Anschauung und Empfindung nicht mehr dienen kann. So war es natürlich, daß die Unterschiede zwischen dem Dichter und dem Gelehrten sich in der spätern indischen Litteratur so vermischten, wie in der griechischen Litteratur zur Zeit der Alexandriner.

Doch bis es dahin kam, hatte die indische Poesie in der That einen langwährenden und überreichen Frühling gehabt. Aus der großen Zahl von Dichternamen ragt über alle der des Kalidasa hervor, ein Brahmane, dessen Geburtsstadt Udschajini gewesen zu sein scheint und der nach Lassens Annahme in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts unter dem Schutze des kunstliebenden Königs Samudragupta lebte. Wie immer die Einzelheiten seiner Lebensgeschichte beschaffen gewesen sein mögen, „er darf als das glänzendste Gestirn am Himmel der indischen Kunstpoesie gelten. Er ist dieses Lobes würdig wegen der Meisterschaft, mit welcher er die Sprache beherrscht, und des feinen Gefühls, mit welchem er ihr, den behandelten Gegenständen gemäß, eine einfachere oder künstlichere Form verleiht, ohne in die spätere Künstelei zu verfallen oder die Grenze des guten Geschmacks zu überschreiten; wegen der Mannigfaltigkeit seiner Schöpfungen, wegen seiner sinnreichen Erfindungen und seiner glücklichen Wahl von Stoffen, sowie wegen der vollständigen Erreichung seiner dichterischen Absichten, wegen der Schönheit seiner Schilderungen, der Zartheit seines Gefühls und seines Reichtums an Phantasie.“ (Lassen.) Die lyrische Weichheit, welche alles Dichten Kalidasas mit höchster Anmut und träumerischem Reiz durchhaucht, giebt sich charakteristisch schon in dem prächtigen Gedichte „Der Wolkenbote“ (Meghaduta; von Max Müller verdeutscht) kund. Vom Berge Ramagiri sieht ein nach dem Süden Verbannter, den heiße Sehnsucht nach der fernen geliebten Gattin beseelt, die Wolken nordwärts ziehen und giebt ihnen seine Grüße, seine Wünsche an die Gattin mit, welche er erst in Monaten wiedersehen wird. Die Zartheit der Empfindung, der glückliche Ausdruck, die unmittelbare Natürlichkeit des Gedichts suchen ihres gleichen, selbst die Ansätze zur beschreibenden Poesie, die in dem „Wolkenboten“ hervortreten, erscheinen noch von echt lyrischem Hauch beseelt und durchgeistigt. Anhaltender, wenn auch nicht wärmer und frischer findet sich dieser Hauch in dem berühmtesten Drama Kalidasas „Sakuntala“. Dem Stoffe nach einer Episode des „Mahabharata“ und jedenfalls einer der später eingefügten des großen Gedichts entnommen, kann „Sakuntala“ nicht nur für das vollendetste Werk Kalidasas, sondern für eine typische Schöpfung der indischen Poesie überhaupt gelten. Selbst in den Über-

setzungen, welche doch, nach dem Zeugnis der Sanskritkenner, „den zartesten Schmelz abgestreift haben, wie den sammetartigen Flaum auf Schmetterlingsflügeln“ lassen sich die Eigenschaften deutlich erkennen, durch welche sich Kalidasa den großen Dichterfürsten aller Zeiten und Völker anreiht. Der dramatische Gehalt der „Sakuntala“ wird von dem anderer indischen Dramen überboten, aber in bezug auf die ideal anmutige Gestalt der Heldin und die lebendige Wiedergabe idyllisch reizvoller Situationen ist „Sakuntala“ ein vollendet schönes Werk. Die Haupthandlung entspricht der im Epos überlieferten, ist indes durch hinzu erfundene Motive nicht glaubhafter, thatsächlicher, aber ansprechender, edler geworden. König Duschmanta, auf der Jagd begriffen, hat die flüchtige Gazelle bis an einen Büßerhain verfolgt, in welchem Sakuntala, die Tochter König Viswamitras und der Nymphe Menaka, von dem frommen Kanoa erzogen wird. Sowie Duschmanta das schöne Mädchen, an der Seite ihrer Genossinnen der Blumen und Bäume des Hains pflegend, erblickt, wird er von leidenschaftlichem Verlangen nach ihr erfüllt, sie widersteht der Königswerbung nicht und er vermählt sich mit ihr auf der Stelle nach der altheiligen Gandarwerweise, wobei er ihr einen Ring übergiebt und mit dem Versprechen, sie abholen zu lassen, an seinen Hof zurückkehrt. In der Überfülle ihres Liebesglücks vergißt Sakuntala dem „frommen“ Brahmanen Durvaha die gebührende Ehrfurcht zu erweisen, worauf dieser sie mit einem Fluch belegt, daß der Buhle ihrer Seele sie vergessen und verleugnen soll und sich durch die Bitten der Gespielinnen des jungen Weibes kaum dahin erweichen läßt, daß König Duschmanta Sakuntala erkennen soll, wenn sie ihm ein bestimmtes Erinnerungszeichen aufweist. Natürlich verlassen sich die Mädchen auf den eben erwähnten Ring und sehen daher Sakuntala, die ihr Pflegevater Kanoa zu Duschmanta sendet, getröstet aus dem heiligen Hain scheiden. Verhängnisvollerweise verliert Sakuntala unterwegs den entscheidenden Ring und König Duschmanta erinnert sich nach dem Fluche des Brahmanen nicht, je um ihre Liebe geworben und ihr Lager geteilt zu haben. Gleichwohl berührt ihn die Erscheinung der holden Sakuntala in wundersamer Weise und als sie unmittelbar nach ihrer Abweisung durch ihren Gatten in den Schutz der Götter entrückt und gleich darauf der von Sakuntala verlorene Ring wiedergefunden wird, da erfaßt den König klare Erinnerung und bittere Reue zugleich. Jahrelang muß er von dieser Reue gefoltert dahinleben, bis die Götter, denen er nach indischer Vorstellung inzwischen als siegreicher Kämpfer Dienste geleistet hat, sich seiner erbarmen. In einem Andachtshain, der der Wunder voll ist, wo die Luft den Frommen, die ewig fasten wollen, Speise ist, wo das Wasser gelb vom goldnen Lotosstaube erglänzt und die Gestalten aus Indras Himmel unmittelbar wandeln, findet Duschmanta einen Knaben, der mit Löwen wie mit Kätzchen spielt und zu dem es den König mit sehnsüchtigem Wunsch hinzieht. Wiederum an einem Wunderzeichen enthüllt sich, daß Duschmanta ein Recht auf den herrlichen Knaben hat, er erfährt, daß Sakuntala in diesem Hain Aufnahme gefunden hat und sieht sich mit der Wiedergefundenen alsbald auch wieder vereinigt. Die letzten Szenen verheißen Duschmanta und

Sakuntala eine selige Ehe und dem Knaben beider eine große Zukunft als „Weltbeherrscher, der auf stolzem Wagen, ja über das Meer in den Kampf zieht, um des Erdreichs sieben Inseln zu gewinnen." Wie hieraus erhellt, versetzt uns „Sakuntala" voll in die Welt des indischen Traumlebens, der Durchdringung alles Irdischen, nicht nur mit dem Geist sondern auch mit dem unmittelbaren Walten und Eingreifen des hundertfach personifizierten Göttlichen. Die Wiedergabe irdischer Entzückungen und Schmerzen erscheint darum nicht minder lebendig und anmutig, das Liebesglück im Rahmen des Idylls kann nicht inniger, ergreifender und schöner wiedergespiegelt werden, als es in der Sakuntaladichtung geschieht. — Kalidasa wird als zweites Drama „Vikramurvasi" (von Höfer, Hirzel, Lobedanz übersetzt) oder „Urvasi" zugeschrieben, ein Drama, welches die Liebe der Meernymphe Urvasi zu dem König Pururava zum Gegenstande hat. Die schildernde und lyrische Schönheit dieses Liebesdramas in dem nach Leiden, Prüfungen und wunderbaren Schicksalswechseln die Liebenden dauernd und glücklich vereinigt werden, steht hinter dem Zauber der „Sakuntala" nicht zurück, im Gegenteil entfaltet der Dichter hier eine noch größere Glut und Kraft der Phantasie, eine gesteigerte Weltfreudigkeit und den höchsten musikalischen Wohllaut der Sprache. Die Bilder altindischen Lebens, welche im üppigsten Farbenglanz vor unser Auge treten, behalten bei aller Fremdartigkeit einen Zug und Hauch, der uns völlig sympatisch ist. Das Verhältnis der Menschen zur Natur, das innerste Bedürfnis in der Natur Stimmung und Leben der eigenen Seele wiedergespiegelt zu erhalten, ergreift uns aus dieser Poesie heraus mit einer Macht, die so geheimnisvoll ist, wie die Stimme und der Zug des Blutes. In Königen, Helden und Frauen nicht nur Kalidasas, sondern auch andrer indischer Dramadichter begegnen wir Gestalten, denen wir besseres Verständnis und lebhafteres Mitgefühl entgegenbringen, als unzähligen poetischen Gestalten späterer Zeiten.

Unter den weitern indischen Dramen, welche unserer Kenntnis vermittelt worden sind, wird „Die Spielkutsche" (Mritschhakatika; deutsch von Fritze), als dessen Verfasser König Sudraka gilt, als eines der ältesten und vorzüglichsten Meisterwerke bezeichnet. Die Charakteristik und die Durchführung der bunten und reichen Handlung erscheinen weit energischer und wenn man gegenüber der indischen Poesie das Wort brauchen darf, realistischer, als in Kalidasas Dramen. Der seltsame Titel ist von einem Kinderspielzeug entnommen, einem thönernen Wägelchen, das dem Söhnlein des Helden gehört. Der Held selbst ist ein durch seine Tugenden ausgezeichneter verarmter Brahmane, in den sich die schöne und reuige Curtisane Vasantasena leidenschaftlich verliebt und der nach gefährlichen Abenteuern die Schöne zur zweiten Frau gewinnt und sie in seinen Armen zu neuem Dasein heiligt. Der Vorsatz, die Geisteskraft und Tugend Charudattas, des Brahmanen, und die opferwillige läuternde Leidenschaft der Vasantasena als die Elemente darzustellen, die sich im verworrenen Weltlauf begegnen müssen, ist mit poetischer und logischer Konsequenz durchgeführt, der Blick, welcher nebenbei in das indische Gesellschaftsleben und indische Sittenzustände frühester Zeit gethan werden kann, um so interessanter, als

die Mittel, deren sich der Dichter bedient, immer rein poetische bleiben und er mit einer kühnen Sicherheit und lebhaften poetischen Sinnlichkeit auf die überzeugendste Wiedergabe der Wirklichkeit losgeht. Daß König Sudraka oder wer sonst die Spielkutsche verfaßt haben mag, nicht der einzige war, der diesen Weg betrat, lehrt eine Reihe andrer indischer Dramatiker, namentlich der ein paar Jahrhunderte später (im 7. Jahrhundert nach Christus) lebende Bhavabhuti, welcher eine Dramatisierung des Ramajana, vor allem aber das Schauspiel „Malati und Madhava" verfaßte, eine Dichtung, die in warmer und fortreißender Darstellung menschlicher Leidenschaft und namentlich der Liebe, den Vergleich mit den besten und lebensvollsten Dichtungen späterer Zeiten nicht zu scheuen hat. Das uralte und im Lauf der Jahrtausende mit einer aus dem Leben selbst quellenden Notwendigkeit wiederkehrende Thema von der Leidenschaft junger Herzen, welche den Damm äußrer Verhältnisse überschwillt und durchbricht, wird in der Geschichte des jungen Brahmanen Madhava behandelt, der schließlich seine Geliebte Malati, die Tochter eines höchsten Staatsbeamten, glücklich heimführt. Auch bei Bavabhuti ist die Sicherheit in der Darstellung der äußern und der innern Welt, des Seelenlebens gleich vorzüglich und sein Drama hilft bestätigen, daß zu einer gewissen Zeit dramatische Dichtung und Schauspielkunst in Indien gleich hoch gestanden haben müssen. Freilich aber blieben es auch hier nur wenige Dichter und verhältnismäßig wenig Werke, welche die Meisterschaft und Reife freischaffender und dennoch beherrschter Phantasie zeigen. Zahllose andre legen bloß für die fruchtbare, unablässig thätige, alle Höhen und Tiefen durchmessende, die irdische Erscheinung mit den Träumen und wundersamsten Ausgeburten der religiösen Spekulation verbindende Einbildungskraft der Inder ab. Dramen und dramenähnliche Dichtungen der verschiedensten Gattungen: allegorische Schauspiele, welche unsern mittelalterlichen Mysterien und Moralitäten verglichen worden sind, abenteuerliche Effektstücke, die eine befremdende Verwandtschaft mit den Melodramen späterer Kulturvölker zeigen, Werke von erstaunlichem Umfang und noch erstaunlicherer Gestaltenfülle und wiederum Schauspiele von einer lyrischen Grundstimmung, von einer sprachlichen Musik, welche man geradezu für die Vorbilder unsrer romantischen Oper halten könnte, wenn es nicht gewiß wäre, daß die Begründer der Oper von der Existenz der indischen Poesie nichts geahnt haben, Dramen, in welchen dem verfeinertsten und dem gröbsten nur auf Abwechslung bedachten Geschmack genügt wird, alles ist in dieser indischen Poesie wie eine Voraufverkündigung der unendlich verschiedenen Erscheinungsformen des dichtenden Geistes enthalten.

Vom eigentümlichsten Reiz und höchster Bedeutung für die indische Lebensauffassung, welche das Sinnenglück in Liebesarmen nicht sowohl als Gegensatz, sondern vielmehr als Vorstufe zu der läuternden Buße und Entsagung, zur weltvergessenen Versenkung in den Schoß Brahmas betrachtet, erscheint das Idyll „Gitagovinda" des Dschajadeva (Jajadeva), welches von jeher den vorzüglichsten Erzeugnissen der indischen Poesie hinzugerechnet worden ist. Die Liebesdichtungen indischer Lyriker, welche uns durch Höfer,

Fr. Rückert und andere Übertragungen vermittelt worden sind, „Der zerbrochene Krug“ des Ghatarkarpava, das Abschiedslied des Tschauva (eines Brahmanen, der die Liebe einer Königstochter genossen hat und auf dem Weg zum Richtplatz in wollüstig sehnsüchtigem Traum nur der Entzückungen gedenkt, die er von und bei der Geliebten empfangen hat) erscheinen mehr oder minder von dem duftig schwülen Hauch durchweht, welcher „Gitagovinda“ erfüllt und die oft wiederkehrende Vergleichung dieses Idylls mit dem Hohenlied veranlaßt hat. Der Gott Krischna erscheint hier in einer der zahllosen Verkörperungen, in denen sich die indische Götterwelt gefällt; als Hirt Govinda liebt er die Hirtinnen und wirbt um die Gunst dieser Schönen, die ihm natürlich nicht versagt wird, obschon sich inzwischen die göttliche Gemahlin in glühender Eifersucht verzehrt. Der sinnliche Liebesrausch findet den unverhülltesten und glühendsten Ausdruck, ohne jene feine Linie zu überschreiten, welche das höchste Verlangen von der schamlosen Begier trennt. Das Idyll bewegt sich in Wechselreden und Gesängen und könnte von Gesang und Tanz unterstützt wohl dargestellt worden sein, dem Gehalt nach ist es durchaus lyrisch. Mit lodernden Farben sind die Entzückungen Govindas unter den Hirtinnen geschildert; völlig in den Schleier der Maya gehüllt erscheint der Gott, bis die Sehnsucht nach Rahda, der wahren Geliebten, erwacht und die Versöhnung mit ihr in überschwenglicher Weise gefeiert wird. Weniger die Hereinziehung religiöser Anrufungen und Segenssprüche in diesem Kreis üppiger Wollust und seligen Liebestaumels, welche ja nur indisch-gewohnheitsmäßig ist, als die Überschwenglichkeit des Grundtons selbst haben in späterer Zeit Anlaß gegeben „Gitagovinda“ mystisch auszubeuten. Vischnu-Krischna „fortgerissen vom Sinnentaumel, das Ganze vergessend, versinkt in die Einzelheiten (die Hirtinnen des Idylls), auf der andern Seite steht seine Gemahlin, seine Energie, verlassen und einsam. Da erwacht das Bewußtsein (daß er sich in der Sinnenzerstreuung selbst verloren) und die mystische Ehe, auf welcher allein die gesetzliche Entfaltung der Weltordnung ruht, wird von neuem gefeiert.“ (Benfey.) Da die unbefangene und unverkümmerte Sinnlichkeit jederzeit poetischer und gesünder ist als die mystisch angehauchte, so wird durch diese Ausdeutung das Gedicht nicht erfreulicher und genießbarer und findet seinen rechten Platz nach wie vor bei den Schöpfungen erotischer Lyrik.

Heroisches und legendarisches Epos, die religiöse Hymnik, die erotische Lyrik wie das verwandte Idyll, das Drama in den verschiedenen Gestaltungen, welche es in Indien angenommen, waren und blieben der Herrschaft nach in ihren Wirkungen auf das große Volk beschränkt, welches die Sanskritsprache und die von ihr abstammenden spätern Volkssprachen redete. Ein andrer und hochwichtiger Teil der indischen Poesie, die Märchen-, Fabel- und Lehrdichtung, sollte dafür einen um so größern Einfluß in fremden Litteraturen gewinnen und viele Weltwanderungen antreten. Aus der indischen Fabel stammen eine ganze Reihe jener Erzählungen, welche in zahlreichen, um nicht zu sagen in allen Litteraturen wiederkehren und auch in den fremdesten Verkleidungen ihre ursprünglichen Züge bewahrt haben. Bei vielen

läßt sich der Weg, den sie von Osten nach Westen gezogen sind, noch nachweisen und jedenfalls enthält die Märchen-, Fabel- und Lehrdichtung der Perser, der Araber, die sprechenden Zeugnisse, wie anregend und vorbildlich indischer Geist und indische Phantasie gewirkt haben. Die Tierfabel und das Tierepos zeigten dabei die stärkste Verbreitungs- und Nachwirkungsfähigkeit. Gewisse Partien des „Ramajana" bekundeten schon die Hinneigung der indischen Phantasie zur lebendigen Auffassung und Wiedergabe der Tierwelt, die Lehren von der Wiederverkörperung und der Seelenwanderung mußten den Indern notwendigerweise die Tiere näherstellen, als andern Völkern.

Das große Fabelwerk „Pantschatantra" (Fünf-Sammlung; fünf Bücher Fabeln und Märchen; deutsch von Benfey), welches im fünften Jahrhundert christlicher Zeitrechnung gesammelt und (angeblich) von Vischnusarma verfaßt wurde, liegt der spätern aber viel bekannteren und weit verbreitetern Sammlung Hitopadesa (Freundliche Unterweisung, deutsch von Max Müller) in der Hauptsache zu Grunde. In beiden Sammlungen ist eine Fülle kräftig anschaulicher Erzählung, guter Erfindung und scharfer Beobachtung, von Satire und Komik vorhanden, aber daneben macht sich ein weltklug lehrhaftes Element, eine bedächtige Weisheit geltend, welche die Fabel auf den didaktischen, den Besserungs- und Bildungszweck direkt berechnete. Schon die wahre oder fingierte Entstehungsgeschichte der älteren Sammlung, wornach „Pantschatantra" zur Unterweisung und Läuterung der lasterhaften Söhne des Königs Sonea Daroncha verfaßt worden sein sollen, macht klar, daß die Moral der Fabel für wichtiger als die Erzählung selbst galt, daß im Verlauf der Zeit die lehrhaften Bestandteile dieser Art Schöpfungen immer mehr in den Vordergrund traten. Die „Hitopadesa" zeigt gegenüber den „Pantschatantra" bereits eine entschiedene Verstärkung des moralisierenden Tones. Gerade die Erzählungen und Belehrungen der „Freundlichen Unterweisung" waren es aber, die als Fabeln des Bidpai in der persischen Bearbeitung weiter an Verbreitung zunahmen und zu Ende des 13. Jahrhunderts durch eine lateinische Übersetzung in Europa bekannt wurden. Wo wir nähere Einsicht vom Inhalt dieser Fabel- und Nutzanwendungsweisheit nehmen, da bestätigt sich, daß sie Urquelle wenn nicht aller, so doch der meisten spätern Fabeldichtung ist.

An die Fabeldichtung mit ihren moralisierenden Zwecken schließt sich die Lehrdichtung im engern Sinne an, welche in Indien eine außerordentliche Bedeutung erlangte und deren Blüte wir in der großen Spruchsammlung der oder des Bhartrihari, welche man ins 3. Jahrhundert nach Chr. setzt, zu erblicken haben. Die Sprüche, in welchen Volks- und Brahmanenweisheit zusammengeflossen erscheint, werden einem König aus der Gupta-Dynastie des Reiches Magadha beigelegt, sie zeugen jedenfalls von einer merkwürdigen Geistesfreiheit, auch gegenüber den heiligen Traditionen, von scharfer Beobachtungsgabe, entschiedenem Witz und der wunderbarsten Kraft des Ausdrucks für vielseitige Erkenntnisse. Die Sprüche, welche die Liebe schildern, zeichnen sich durch den feinsten Reiz aus, der durch eine gelegentliche leise Ironie noch erhöht wird; jene, welche das Wesen der Freundschaft oder den Wert schlichter

Tüchtigkeit spiegeln und preisen, sprechen beredt für die hohen ethischen Forderungen, die der gebildete Inder in das Leben des Tages trug.

Das berühmteste und in der That gehaltreichste Werk der indischen Lehrdichtung, nächst den Sprüchen des Bhartrihari, ist „Der Hammer der Thorheit“ des Sankara Acharja aus dem achten Jahrhundert stammend, ein poetischer Niederschlag der indischen Askese, der Weltabgezogenheit und Weltverachtung, welche am Ganges und Godawari üppig gediehen. Auch durch das „Buch der Büßung“ in der Spruchsammlung des Bhartrihari klang schon der Ton, welchen dann die asketischen Lehrdichter voll anschlugen. Im Grunde handelt es sich hier überall um Variationen des einen großen Grundthemas, daß das Leben dieser Welt bestandlos, täuschend, mit Drangsalen erfüllt, im letzten Kern nur Leid, nur gewaltiger Schmerz sei. In der Resignation des altindischen Spruches:

Die Vögel, die nur am Himmelssaum
Wandern, sie werden vom Unglück berückt;
Aus dem tiefwogenden Ozean
Fängt man sogar die Fische geschickt.
Ob man gut oder schlecht gelebt,
Ob man hier wohnt oder dort,
Streckt die Zeit die Unglückshand aus,
Faßt sie jeden am fernsten Ort

begegnen sich die Diener Brahmas und Buddhas; die Welt gleicht immer einem bunten Königswagen, der unaufhaltsam zum Abgrund rollt und von dem der Weise vor dem Sturz freiwillig abspringt und flieht. Die Eintönigkeit der Grundanschauung schließt aber die reichste Bilderfülle nicht aus, die indische Lehrdichtung ist bemüht, diese ihre Grundanschauung in unerschöpflichen Gleichnissen immer neu einzuprägen, sie entfaltet dabei die ganze Beweglichkeit und Anmut, welche namentlich in den Sprüchen des Bhartrihari hervortritt. Die indische Beschaulichkeit unterscheidet sich von der spätern mönchischen dadurch, daß sie vor der Waldeinsamkeit des Büßers das Leben in allen seinen Erscheinungen und Wechselfällen kennen gelernt hat und die drei Bücher der berühmten Spruchsammlung: das Buch der Liebe, das Buch der Pflichten, das Buch der Büßung, sind gleichsam symbolisch nicht nur für die verschiedenen Lebensalter, sondern für die Aufeinanderfolge der Empfindung und der Weltbetrachtung im indischen Geiste. In weichen Mädchenarmen oder in der Stille der Buße wird das Dasein am Besten verbracht und die Weisheit des Gottsuchers hat meist den Liebesrausch zur Voraussetzung.

Gegen den Ausgang des elften Jahrhunderts nach Christus war die große Sanskritlitteratur im Absterben begriffen. Der Gebrauch der altheiligen Sprache im Leben ward immer mehr eingeschränkt, es entstanden Mundarten, unter denen das Bengal die hervorragendste und wichtigste war, diese erhielten in Liedern und Erzählungen (namentlich in umfangreichen Sammlungen von Märchen) ihre eigene Litteratur, und letzte Nachblüte der alten Litteratur ent-

faltete sich nur an einigen indischen Höfen, so noch im elften Jahrhundert am Königshofe von Kaschmir, wo König Hierscha Deva selbst unter die Poeten trat. Hier entstand auch jenes Märchenwerk „Vrihat Katha", oder auch „Kathasaritsagara" (Ozean der Ströme der Erzählungen; die große Erzählung; von Hermann Brockhaus teilweis verdeutscht), welches Somadeva Bhatta zur Unterhaltung der Großmutter des Königs verfaßte und in welchem die altepischen Sloken noch einmal eine Auferstehung feierten. Die bunte Märchenwelt Somadevas, welche zum Teil den Erzählungen aus „Tausend und eine Nacht" den Stoff gegeben hat, stand in einem gewissen Widerspruche mit der Behandlung in Versen, der Versuch, die mannigfaltigen zum Teil phantastisch ausschweifenden Geschichten durch den Faden einer Grund- und Haupterzählung zu verbinden, scheint nicht besonders geglückt. Künstliche Vergleichungen und gelehrte Anspielungen bezeichnen den Dichter einer Verfallsperiode; immerhin aber ist noch so viel Leben, unmittelbare Darstellungskraft in der großen Märchensammlung wirksam, daß der indischen Poesie noch eine lange Entwickelung gegönnt schien. Natürlich ist sie auch mit Somadeva Bhatta nicht völlig erstorben, wohl aber war der Verfasser der „großen Erzählung" der letzte Poet, dem es gelang, allgemeine Teilnahme zu erwecken und einen ruhmreichen Namen zu erwerben. Die Inder sollen die Märchensammlung des Somadeva unmittelbar neben die großen Nationalepen stellen, was nur möglich sein kann, wenn die Empfindung für die eigentümlichste und ursprünglichste Poesie der letztern verloren gegangen wäre. Wohl knüpfte auch Somadeva wiederum an die Volksvorstellungen an; wie sich das Drama göttlichen Ursprungs rühmte, läßt er das erste Märchen vom Gott Shiva seiner Gemahlin Parvati erzählen. Aber die Zeit der frischesten Wirkung dieser Vorstellungen war dahin und die zahlreichen Erzähler, welche in den indischen Volkssprachen Somadevas Nachfolger wurden, verloren sich mehr und mehr ins phantastisch-groteske, ihren noch immer unterhaltenden und abwechslungsreichen Geschichten begann stets auffälliger die Beseelung zu mangeln. Möglich, daß eine genauere Durchforschung der überreichen indischen Schriftschätze auch aus den spätern Jahrhunderten manches zu Tage fördert, was noch für einen Nachklang der echten indischen Poesie gelten kann. Auf alle Fälle aber reicht das, was wir von den älteren Schöpfungen der Inder bisher kennen, völlig zur Bestätigung des schönen Worts aus, mit dem bei uns, noch lange vor Schlegel, Georg Forster, der Weltfahrer, auf die Bedeutung der indischen Dichtung hinwies: „Durch wissenschaftliche Verfeinerung zu einer künstlich abgemessenen Lebensweise gestimmt, könnten wir leicht des einfachen Naturgefühls uns entwöhnen, wenn wir es nicht an den Geisteswerken solcher Nationen wieder fänden, die bis zu unserer komplizierten Ausbildung nicht hinangestiegen sind. Aus diesem Gesichtspunkt darf uns die Litteratur der Inder nicht gleichgültig sein. Hier öffnet sich unsrem Gefühl und unserer Phantasie ein ganz neues Feld, eine vorzüglich schöne Individualität des menschlichen Charakters."

# Die Poesie der Hebräer.

Wie hoch man auch die Mitwirkung der indischen Fabel- und Lehrdichtung, der indischen Märchenfülle zur Fabel- und Märchendichtung andrer Völker anschlagen, welchen Wert man dem Einfluß beilegen mag, den die pessimistische Buddhalehre nach drei Jahrtausenden in der überreizten neuern Kultur des Westens gewann, immer bleibt gewiß, daß Verbreitung und Nachwirkung der Poesie der „Arja" nicht von ferne mit der Verbreitung und Nachwirkung der hebräischen Dichtung verglichen werden können. Die Poesie und Litteratur des kleinsten unter den Völkern semitischen Stammes ist durch die wundersamste Gunst der Umstände der Urquell eines gewaltigen Teiles der Lyrik und der epische Hintergrund für tausende von Schöpfungen der mittelalterlichen und neueren Litteraturen geworden. Die mit nichts anderem zu vergleichende Bedeutung, welche nach Jahrhunderten das Buch der Bücher, die Bibel erlangte, warf ihren Glanz rückwärts über die hebräischen Stammsagen und die poetischen Schöpfungen des hebräischen Altertums, Gestalten und Grundempfindungen derselben gewannen die stärkste Geltung, die jemals poetischen Erzeugnissen zu teil geworden ist. So weittragend und unmittelbar lebendig war ihre Nachwirkung, daß es der Mehrzahl der Menschen schwer fiel, diese von Jugend auf genossene Poesie, diese von altheiligen Vorstellungen mit einer besonderen Glorie umwebten Überlieferungen in den Zusammenhang der Entwickelung zurückzuversetzen und sich eine Zeit zu vergegenwärtigen, in der die biblischen Bücher nach und nach, einzeln, im Zusammenhang mit den allmählich wechselnden Erlebnissen des hebräischen Volkes entstanden sind. Die Eigenart wie die Geschichte dieser Stammsagen, poetischen Chroniken und Dichtungen weisen ihnen einen besondern Platz in der großen Entwickelung des menschlichen Geistes an und ließen das, was in langen Zeiträumen entstanden war, als eine Einheit erscheinen und wirken.

Die Hebräer traten als ein semitischer Hirtenstamm, der aus den großen Ebenen von Mesopotamien nach Palästina und Ägypten, aus Ägypten durch die nordarabischen Wüsten nach Palästina zurückwanderte, in die Geschichte. Stamm- und sprachverwandt mit den Aramäern, den Phönikern, Arabern, entwickelten sich die Hebräer (Juden) vor allem geistig selbständig durch die frühe Herrschaft einer mächtigen und geläuterten Gottesidee. „Das Leben

und Weben des semitischen Geistes wurzelt noch ganz in der Tiefe der Subjektivität, in der Innerlichkeit des Gemüts. Daraus erklärt sich nun auch, weshalb alle Semiten in der Poesie nur eine einzige Gattung ausgebildet haben, die lyrische nämlich, welche ausschließlich das Subjektive, die innere Welt des fühlenden und betrachtenden Gemütes zum Gegenstand hat. Zu einer wahrhaft objektiven Dichtung, zu einem nationalen Epos oder gar zu einem volkstümlichen Drama hat es kein semitisches Volk gebracht. Dagegen sind aus der tiefen Konzentration des semitischen Gemütslebens die drei Religionen des geistigen Monotheismus, die hebräische, christliche und mohammedanische hervorgegangen." (Ernst Meier.) Während die den Hebräern stammverwandten Völker am Naturdienst festhalten, geht den Hebräern die Offenbarung auf, daß Gott freier naturloser Geist, freier sittlicher Wille, der Himmel und Erde lenkt, daß der Mensch frei und selbständig in Gott sei. Jahve (Jehovah) aber wird dadurch, daß das hebräische Volk sich ganz seinem Willen hingiebt, sich eins fühlt mit seinem Sittengesetz, nicht bloß der allmächtige, starke, zornige Gott, sondern auch der Nationalgott, der Gott Israels, der, nicht von Menschenhänden gemacht, auf Feuersäulen wandelt und am Sinai unter Blitz und Donner seinem auserwählten Volke seine unverbrüchlichen Gebote gegeben. Mit der mächtigen Gestalt des Mose, welcher den zum großen Volke angewachsenen Stamm der Erzväter Abraham, Isaak und Jakob aus Ägypten geführt, welcher zugleich Gesetzgeber, Heerführer und oberster Richter ist, beginnt die Reihe der nationalen Helden, deren Thaten in Sagen und Liedern gefeiert werden, und die allesamt als Streiter des einheitlichen, national ausschließlichen Gottesgedankens auftreten. Uralte, den Zeiten der Wüstenwanderung angehörige Lieder, welche neuere Forschung aus den biblischen Büchern herausgehoben hat, Schlachtgesänge und Siegeslieder, die Erzählungen von Deborah und Gideon, die Abenteuer Simsons und die Geschichten der späteren Richter bis zu Samuel atmen den gleichen Geist unbedingter Zuversicht auf den starken göttlichen Helfer und Erretter, glühender Kampflust und orientalischer Rachelust. Das ganze Familien-, Stammes- und Volksleben der Hebräer erscheint durchdrungen und beherrscht von dem eigentümlichen Gottesbewußtsein des auserwählten Volkes; in diesem Gottesbewußtsein gipfelt auch die gesamte hebräische Poesie, ohne darum der weltlichen Elemente zu entbehren. Die Beschaffenheit der ursprünglichsten hebräischen Volkspoesie ist aus den in die biblischen Bücher herein- und herübergenommenen Bruchstücken so ziemlich nachzuweisen, jedenfalls haben auch die spätern Bearbeiter von der Grundempfindung und dem Grundton genug beibehalten, um den Zauber, welcher die Familiengeschichten der Erzväter, die Erlebnisse Jakobs und seiner Söhne in Ägypten, die Schicksale ihrer Nachkommenschaft in dem Nillande umwebt, fortwirken zu lassen. Die sagengeschichtlichen und eigentlich historischen Bücher des „Alten Testaments" haben beinahe so viel poetischen Gehalt, als die erhaltenen poetischen Werke selbst, unter denen die Psalmen, das Buch Hiob und die Visionen der Propheten für die Besonderheit der hebräischen religiösen Empfindung und der hebräischen Phantasie die wichtigsten sind. Als die kostbarsten Denkmale jener

weltlichen Dichtung, welche nicht unmittelbar auf den Jehovahglauben und das Verhältnis des Volkes zu seinem Gott bezogen ist, müssen „Das hohe Lied" und „Das Buch Ruth" gelten. Der eigentlich lyrischen, religiösen wie weltlichen, Poesie schließt sich eine didaktische Dichtung von eigentümlicher Bedeutung an, welche nicht nur für die spätere Entwickelung der hebräischen (oder nunmehr jüdischen) Litteratur vorbildlich und wichtig geworden ist, sondern auch in den abendländischen Dichtungen vielfach Wesen und Form der Lehrdichtung bestimmen half. Die Niederschrift aller in der Bibel alten Testaments vereinigten Werke der hebräischen Litteratur ist ungefähr in dem langen Zeitraum zwischen der Richterzeit und der Zeit der Makkabäer (etwa zwischen 1300 vor Chr. bis 150 vor Chr.) erfolgt, in die spätere Periode dieses ungeheuren Zeitraums mögen die unter bestimmten tendenziösen Gesichtspunkten vorgenommenen Umarbeitungen und Redaktionen fallen, welche der heutigen Bibelkritik so viel zu schaffen machen. Gewiß aber bilden die kanonischen wie die apokryphischen Bücher der heiligen Schrift nur einen Teil des vorhanden gewesenen Litteraturschatzes, und nicht minder gewiß sind viele der Dichtungen lange vor ihrer Niederschrift entstanden und in mündlicher Überlieferung festgehalten worden. Je näher die hebräischen Dichtungen der Glanzzeit des Volkes, ein volles Jahrtausend vor Christus, unter den Königen David und Salomo stehen, um so mächtiger, unmittelbarer, volkstümlicher erscheinen sie. Übrigens aber blieb die Zeit der großen Könige in der Volksvorstellung die maßgebende und der Traum von der Wiederherstellung ihrer Herrlichkeit begleitete Israel ins babylonische Exil und durch die engen, dürftigen Zustände des jüdischen Hohenpriesterstaates hindurch. Was Wunder, daß er sich in der Poesie lebendig erhielt und in der Idee des Messias gipfelte.

Über die Form der hebräischen Dichtung haben sich, seit Herder zuerst den eigentümlichen Parallelismus derselben festgestellt, streitende Meinungen geltend gemacht. Während die einen jeden Unterschied zwischen hebräischer Prosa und hebräischer Poesie in Abrede stellen, weil der Bilderreichtum, das Ebenmaß der Satzglieder, der gehobenen Prosa so gut eigen sind als der Poesie, erklären andere, daß die hebräische Dichtung allerdings eine gebundene, rhythmisch gegliederte, durch den Accent bestimmte Form besitze (eine Gliederung in Verszeilen mit je zwei betonten Silben), welche den Parallelismus natürlich nicht aufheben, sondern demselben entsprechen würde. Gleichviel wie diese Streitfrage entschieden werden mag: an der Grundempfindung und Stimmung, welche die hebräische Dichtung in uns weckt, ändert es wenig, ob wir die Form derselben als eine beflügelte, frei dahineilende Prosa ansehen, oder eine durch den musikalischen Takt bestimmte Verskunst in ihr erkennen; immer behält sie jene Freiheit, jene Macht des sprachlichen Ausdrucks, von der Herder rühmt: „Die hebräische Sprache ist voll Atems der Seele, sie tönt nicht wie die griechische, aber sie haucht, sie lebt. In den ältern wilderen Zeiten, welche Fülle der Seele, welcher Hauch des lebendigen Worts muß sie begeistert haben. Es war wie sie's nennen:

Geist Gottes, der in ihnen sprach,
Des Allmächtigen Atem, der sie belebte."

Im Parallelismus tritt die Freiheit und Naturwüchsigkeit dieser Dichtung entscheidend zu tage. „Sobald sich das Herz ergießt, strömt Welle auf Welle, das ist Parallelismus. Es hat nie ausgeredet, hat immer etwas Neues zu sagen. Sobald die erste Welle sanft verfließt oder sich prächtig bricht am Felsen, kommt die zweite Welle wieder." (Herder.)

Unter den uralten Zeugnissen poetischen Sinns im hebräischen Nomadenvolke und aus den Zeiten der Richter, „da kein König war in Israel und jeglicher thät, was ihm recht däuchte," hebt die neuere Kritik das „Racheliedes Lamech", das „Brunnenlied", welches die Jungfrauen beim Wasserschöpfen singen, das Siegeslied über den Fall Hesbons, das Siegeslied Mirjams, das große Siegeslied der Deborah und Baraks, welches trotz seines lyrischen Charakters bedeutende epische Bestandteile zeigt, aus ihrem Zusammenhange in den gegenwärtigen biblischen Büchern heraus. Ihnen gesellen sich die Rätsel und Abenteuer Simsons (soweit Bruchstücke älterer Lieder in die spätere Erzählung übergingen), die Fabel Jothams „vom Ölbaum, Feigenbaum, Weinstock und Dornstrauch," welche der Geschichte des Abimelech einverleibt ist, das Wesen des Königtums versinnbildlicht und offenbar aus einer Zeit stammt, in der die Notwendigkeit einer Königsherrschaft bereits begriffen war.

Diesen Überresten älterer Poesie reiht sich nun, zum Teil aus den gepriesenen Tagen der Könige stammend, zum Teil erst in den Trübsalszeiten des babylonischen Exils entstanden, die herrliche und einzige Sammlung der jüdischen religiösen Lyrik an, welche unter dem Namen der „Psalmen" („Der Psalter") die ganze Gewalt des hebräischen Gottesbewußtseins und Gottvertrauens, die wunderbare, unwiderstehliche Macht einer tief gläubigen und glutvollen Empfindung offenbart. Bilderreich, leidenschaftlich oder elegisch, aus den Tiefen der Seele hervorbrechend, im zerknirschten Schuldgefühl wie im Jauchzen des Glücks von gleicher Unmittelbarkeit des Ausdrucks, bestätigen sie, daß das poetische Talent im Volke Israel vor allem im Dienste der Gottesidee lebte. Die jüdische Tradition, die lange in unbestrittener Geltung stand, führte alle oder doch die meisten Psalmen auf den Dichterkönig David zurück, während die neuere Kritik nur einzelne der ältesten Psalmen als übergebliebene Zeugnisse des poetischen Sinnes und der glaubensstarken Freudigkeit des gefeiertsten israelitischen Königs gelten lassen will. Immerhin sind in diesen wenigen die Grundtöne angeschlagen, welche bald stärker und fortreißender, bald gehaltner und von Schmerz gleichsam gedämpft durch die Psalmen klingen:

Der Himmel verkündet
Die Herrlichkeit Gottes,
Und das Werk seiner Hände
Zeigt an die Feste,
Indem ein Tag dem andern
Die Sagen verkündet,
Und eine Nacht der andern
Die Kunde meldet.

Keine Sage ist's
Und keine Rede,
Deren Schall
Man nicht vernähme:
Durch die ganze Erde
Geht aus ihr Hall,
Am Ende der Welt tönt ihr Ruf,
Da wo der Tag ein Obdach hat.

Der tritt wie ein Bräutigam
Hervor aus seiner Kammer,
Freut sich, wie ein Held
Zu laufen die Bahn,
Am Ende des Himmels
Geht er auf und kreiset
Bis zum andern Ende,
Indem nichts sich birgt vor seiner Glut.

Es ist wahrscheinlich, daß neben dieser religiösen Empfindung in König Davids Liedern die Kampflust, die Siegesstimmung, das nationale Pathos einen nicht geringen Raum beansprucht haben. — War die älteste Lyrik mehr der Erguß der Stimmungen und Seelenzustände der einzelnen Israeliten, so ging mit der Zeit das Individuum mehr und mehr in die Gesamtheit auf, so daß die Psalmen im allgemeinen als Ausdruck der religiösen Gesinnung des ganzen Volkes oder der Gemeine der Frommen zu betrachten sind. „Der fromme Israelit atmet mit seiner ganzen Persönlichkeit innerhalb der Volksgemeinde und weiß, daß er nur bestehen kann, wenn die religiöse und sittliche Gemeine besteht und zwar durch Gott, in dem sie ihren Lebensgrund hat. Darin, daß der Einzelne sich nie absondert von dem Ganzen, dem er als Glied angehört, liegt der Hauptvorzug und die eigentliche religiöse Tiefe dieser heiligen Lyrik." (Meier.) Die meisten Psalmen sind Gebete um göttlichen Schutz und Hilfe gegen drohende Feinde, Danklieder und Lobgesänge bilden die Minderzahl. Soweit diese Gebete mit der Vorstellungs- und Empfindungsweise der Propheten übereinstimmen, so gehören die Psalmen ihrer Entstehung nach in die Zeiten, in denen das Prophetentum in Blüte stand, also namentlich in das neunte bis siebente Jahrhundert vor Christus; die Stimmungen, welche die prophetischen Schriften durchdringen und erfüllen, sprechen auch aus einer großen Anzahl der Psalmen zu uns, weshalb neuere Kritiker mit vieler Wahrscheinlichkeit einige dieser religiösen Lieder den Propheten Jesaja und Jeremia zuschreiben. Auch einige der frommen Könige des kleinen Reiches Juda, in dem sich nach der Trennung in zwei Reiche die davidische Tradition am lebendigsten und wirksamsten erhielt, so Hiskia und Josia, könnten zu den Dichtern der Psalmen gehören. Im allgemeinen wird es immer unmöglich sein, die Namen der Dichter, die Zeiten und besonderen Anlässe der Entstehung der einzelnen Psalmen festzustellen. Die Kriegsnöte in den Zeiten der Bedrängnisse durch Assyrer und Babylonier, die plötzlichen Errettungen, die

Wiederkehr glücklicher Zeiten, die neuen Ängste, welche beim Zusammenstoß assyrischer und ägyptischer Macht über das dazwischen liegende kleine Volk der Jahvediener kamen, die Klagen über die endliche unabwendbare Niederlage, über die Zerstörung der heiligen Stadt und des salomonischen Tempels, über die Wegführung der besten Volksgenossen in das babylonische Exil, die ingrimmige Reue über die eigenen Verschuldungen und die tiefe Sehnsucht nach der Heimat, wie nach den glücklichen Tagen des Volkes, welche die unmittelbare Folge des Exils waren — sie alle spiegeln sich in vielen Psalmen. Aber die in solchen historisch-religiösen Liedern angeschlagenen Töne klingen nach und kehren auch in späteren Psalmen wieder, so daß das Alter hervorragender und ergreifend schöner Gedichte nur mit Schwierigkeit einigermaßen festgestellt werden kann. Eine Reihe von Psalmen gehört der späteren Zeit des Exils, eine andere Reihe der Zeit der Wiederherstellung des Tempels und eines kleinen und kraftlosen jüdischen Staates unter Esra und Nehemia an, einzelne Erklärer versetzen gewisse Lieder der heiligen Sammlung (die erst im dritten Jahrhundert vor Christus abgeschlossen ward) in das Zeitalter der Makkabäer, des letzten nationalen Aufschwungs, der dem hebräischen Volke überhaupt gegönnt ward. Aber auch in den spätesten Psalmen erhält sich das Gottgefühl, die Zuversicht auf den Herrn lebendig, in der Ausmalung der Dienstbarkeit der ganzen Natur für den Herrn des Himmels und der Erden thun sich namentlich die heiligen Sänger der exilischen und nachexilischen Zeit genug, der hundertundvierte Psalm kann als Muster jener Poesie gelten, der die Natur immer nur in Beziehung auf eine höher waltende geistige Macht erscheint. „Dem hebräischen Sänger ist die Natur ein Geschaffenes, Angeordnetes, der lebendige Ausdruck der Allgegenwart Gottes zu den Werken der Sinnenwelt.“ (Humboldt.) In diesem Sinne verkündet der Psalmist:

Preise den Herrn, du meine Seele!
Herr mein Gott, du bist sehr groß,
Mit Hoheit und Herrlichkeit bist du bekleidet!
Er hüllt sich in Licht wie in ein Gewand,
Er spannt den Himmel wie ein Zelttuch aus
Und wölket mit Wasser seine Söller!

Wolken macht er zu seinen Wagen,
Und fährt daher auf den Flügeln des Windes.
Er macht die Winde zu seinen Boten
Und Feuerflammen zu seinen Dienern.
Er stellte die Erde auf ihren Grund
Und nie und nimmer wird sie wanken.

Du bedecktest sie mit der Flut, wie mit einem Kleide,
Auf den Bergen standen Gewässer,
Vor deinem Dräuen entflohen sie,
Vor dem Schall Deines Donners bebten sie hinweg —
Indem Berge sich hoben und Thäler sich senkten —
Hin an den Ort, den Du ihnen gegründet.

Er tränket die Berge von seinem Söller herab.
Von der Frucht seiner Werke sättigt sich die Erde,
Es sättigen sich die Bäume des Herrn,
Die Zedern des Libanon, die er gepflanzet.
Auf ihnen wohnen die Vögel des Himmels
Und erheben ihre Stimme aus den Zweigen hervor.

Wie sind so groß, Herr, Deine Werke!
Du hast sie alle mit Weisheit geschaffen
Und die Erde ist voll von Deinen Geschöpfen.
Das Meer da, so groß und ausgedehnt,
Es wimmeln daselbst unzählbar
Kleine Tiere sowie große!

Verbirgst Du Dein Antlitz, so erschrecken sie,
Nimmst Du ihren Atem, so vergehen sie;
Doch entläßst Du Deinen Atem, so werden sie erschaffen.
Du erneuerst das Antlitz der Erde,
Ewig dauert die Herrlichkeit des Herrn;
Es freut der Herr sich seiner Werke;

Er, der zur Erde blickt, daß sie erzittert,
Der die Berge anrührt, daß sie rauchen:
Dem Herrn will ich singen, so lange ich lebe,
Will spielen meinem Gott, so lange ich da bin!
Möge mein Dichten ihm wohlgefallen,
Indem ich mich des Herrn erfreue.

Es ist einfach unmöglich, sich diese und hundert ähnliche Strophen zu vergegenwärtigen, ohne sich zu gleicher Zeit zu erinnern, welchen tausendfachen Nach- und Wiederhall sie in der religiösen Dichtung der Jahrhunderte gefunden haben. Die Grundstimmungen der schönsten Psalmen gehören zu denen, welche wie mit Naturnotwendigkeit im poetischen Sinn unabläßig erneuert werden und insofern erscheint auch die genaue Zeitbestimmung der einzelnen Psalmen (selbst wenn sie möglich wäre) als ein nur mäßiger Gewinn; in der Nachwirkung, wie im Bewußtsein drängen sich die 150 Lieder des Psalter immer wieder zu einer poetischen Einheit zusammen. Gleichviel ob der Herr aus den Wolken und den Donnern zu seinem Volke spricht, oder ob sich das betende Glied dieses Volkes in der ganzen Kraft und Glut seiner Hilfsbedürftigkeit zu dem Höchsten, Allmächtigen erhebt: „der Affekt, der in beiden Verhältnissen die Seele durchdringt, ist in dem hebräischen Volke von einer unvergleichlichen Energie, denn der einzelne an sich schwache Mensch steht direkt dem einen Gotte gegenüber, der Himmel und Erde gemacht hat, der da war, der da ist und der da sein wird. Der Ausdruck, welchen dieser Affekt in der hebräischen Poesie gefunden hat, ist Mark und Bein durchdringend. Die Majestät des Befehls, der Blitz und Donner der Rache, die erquickende Lieblichkeit der Gnade

und das Winseln der Furcht, das Heulen des Verworfenen, der Aufschrei des Hilflosen, das Entzücken des Geretteten, der Jubel des Begnadeten haben an Innigkeit außerhalb der hebräischen Poesie nicht ihresgleichen." (Rosenkranz.)

Der Sammlung der Psalmen (Tahillim) zunächst stehen jene Schriften der hebräischen Propheten, welche aus poetisch-religiösem Geiste und Eifer erwachsen, sich der poetischen Form bedienen und zu poetischer Sprache erheben. Dies gilt vorzugsweise von den älteren Propheten, deren aufgezeichnete Reden sich als mächtige Lehrdichtungen und große Visionen darstellen, durch welche das entschwundene Bewußtsein der unlöslichen Zusammengehörigkeit Gottes und seines Volkes neu geweckt werden soll. Wenn Joel die gewaltige und anschauliche Schilderung einer verzehrenden Dürre, eines fressenden Heuschreckenzuges zum Anlaß einer eindringlichen Bußpredigt und die Erlösung durch Regen und neuen Wuchs zum Anlaß prophetischer Verkündigung glücklicher Tage für Israel nimmt, wenn Amos, der Hirt, den Völkern den Zorn Gottes im Bilde des alles verzehrenden Feuers verkündet, wenn Hosea in kühnster Bildersprache den Abfall seines Volkes vom Gott der Väter bald als Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn, bald als Bruch der Ehe, als Verrat an der Liebe und wilde Brunst darstellt, seinem Schmerz über die Entartung des israelitischen Reiches poetisch-leidenschaftlichen Ausdruck giebt, wenn der gewaltige Jesaja von Jerusalem (unter den Königen Ahas und Hiskia) bald die unabwendbaren Strafgerichte des Herrn, den Überzug Judas und Jerusalems durch die Assyrer mit lyrischer Macht und Anschaulichkeit weissagt, bald sein Volk über den harten Druck der Fremden tröstet, vor dem Bündnis mit den Ägyptern warnt und alle Hoffnung auf den Herrn zu setzen befiehlt, bald gläubig und jauchzend den Untergang der Assyrer, die Errettung der heiligen Stadt vorausschaut, bald mit höchstem Schwung der Phantasie den künftigen Volkskönig, den Messias schildert, der ein Sproß vom Stamm Isais, der Wunderrat, Machtheld, Gesetzeshort und Friedensfürst sein, der die heilige Zeit herbeiführen wird, da der Wolf bei dem Lamm, der Panther beim Zicklein lagert, da man Wasser in Wonne aus den Quellen des Heils schöpft, wenn Jeremia über den endlichen Fall Jerusalems wehklagt, den er umsonst mit prophetischen Warnungen und Strafreden abzuwenden gesucht hat, aber auch nach dem Untergang des Reiches Juda und der Zerstreuung des Volkes die Hoffnung auf künftige Wiederaufrichtung und Sammlung in poetischen Worten verkündet, wenn der babylonische Jesaja im Exil den Untergang der fremden Zwingherrn und Volksbedränger, die Erbauung des neuen Jerusalem weissagt, so erscheint freilich überall die dichterische Einbildungskraft, die lyrische Empfindung mit der nächsten religiös-agitatorischen Anschauung und Aufgabe des Prophetentums durchsetzt, aber die Bedeutung und Wirkung der aufgezeichneten Reden und Träume ist eine poetische und gehört der Geschichte der Dichtung an. Die Verwandtschaft der prophetischen Rede mit dem Geist und Wesen der hebräischen Poesie ist eine so tiefgehende, daß der Vergleich mit den Psalmen und den übrigen poetischen Schöpfungen an zahllosen Stellen der großen und kleinen Propheten sich von selbst ergiebt.

Die Mehrzahl der weltlich-lyrischen Dichtungen, welche das hebräische Volk in der palästinensischen Zeit so gut besessen, wie andere Völker, ist verloren gegangen. Den Charakter dieser Dichtungen offenbart jedoch ein Werk von höchster Eigentümlichkeit und bestrickender poetischer Frische, das „Hohe Lied" oder „Lied der Lieder" (Schir Haschirim), welches im Bibeltext und im Volksmund fälschlich dem König Salomon zugeschrieben ist, in Wahrheit aber in Nord-Israel, etwa im Ausgang des neunten Jahrhunderts, schon in Erinnerung an die entschwundenen Tage salomonischer Herrlichkeit, ja vielleicht selbst mit einer oppositionellen Spitze gegen eben diese Herrlichkeit, gedichtet wurde. Den Hintergrund bildet eine wahrscheinlich im Volksmund lebende Begebenheit; König Salomo, der zu einem Landaufenthalt nach seinem Lustort Baal Hamon zieht, erblickt die schöne Winzerin Sulamit, faßt eine heftige Neigung für sie und entführt sie in sein reich bevölkertes Harem, wo er sie glühend umwirbt und um Gegenliebe bestürmt. Sulamit aber ist bereits die treue Liebste eines Hirten, ihre Liebe zeigt sich stärker als alle Versuchungen der Eitelkeit und alle Verlockung der Prachtumgebung, in welcher sie in des Königs Zelten versetzt ist. Die Lobpreisungen des Königs steigern sich schließlich zum Anerbieten, sie über seine sechzig Königinnen und achtzig Nebenfrauen zu erhöhen, Sulamit bleibt fest, rühmt nichts als ihren Verlobten und spricht ihre sehnsüchtige Ungeduld nach diesem, mit allem Reiz unschuldiger gesunder Sinnlichkeit aus. Dem Könige, der ritterlich und verliebt genug geschildert ist, um keine Gewalt zu brauchen, bleibt nichts übrig, als Sulamit zu ihren Weinbergen und Würzgärten, zu den Fluren ihrer Heimat zu entlassen. Unter dem Apfelbaum ruht sie mit ihrem Geliebten wie einst, denn die Liebe ist stark wie der Tod, ihre Glut feurig wie eine Flamme, des Herrn große Wasser löschen sie nicht aus und Ströme ertränken sie nicht. König Salomo mag in seiner Herrlichkeit schwelgen, aber Liebe ist auch für einen Herrscher nicht feil und die freie Gabe des Herzens. Das hohe Lied besteht aus Einzelgesängen und Wechselreden, deren Zusammenhang und Sinn durch die kühnen und raschen Übergänge, durch die Weise des Dichters versteckt ist, welche die kleine epische Handlung, die den entzückenden Liedern zu Grund liegt, erst nach und nach hervortreten läßt. Dies und die Lebendigkeit gewisser Szenen und Wechselgesänge hat zu der Annahme geführt, daß das „Hohe Lied" ein Singspiel sei. Bei eingehender Betrachtung und gegenüber der Thatsache, daß die hebräische Litteratur nirgends sonst auch nur Ansätze zur dramatischen Dichtung, ja die Sprache kein Wort für Drama hat, muß man das hohe Lied doch eben nur als einen Liedercyklus, als ein lyrisches Idyll ansehen, welches aus der reinsten lyrischen Begeisterung hervorgegangen ist. Die Naturfrische, die Innigkeit, die Glut und bewegte Anmut, „die wunderbare Harmonie der leidenschaftlichen Sinnlichkeit und der reinsten Sittlichkeit, die den unsichtbaren Pulsschlag des ganzen Liedes bildet" (Meier), sind über alles Lob erhaben und erscheinen als poetische Verklärung eines gesunden, glücklichen, poetisch und sittlich gehobenen Volkslebens. Alle gewinnenden und guten Eigenschaften des hebräischen Wesens treten hier in voller Absichtslosigkeit zu tage und der lyrische Zauber, die Wärme

und Süße einer starken und jugendlich hoffnungsreichen Leidenschaft machen das „Hohe Lied" zu einer Dichtung, die im Laufe der Jahrtausende nicht veralten konnte und kann.

Ein episches Idyll voll Lebendigkeit und fesselnder Einzelheiten, auf dem Hintergrunde patriarchalischer Sitten der Richterzeit, ist „Das Buch Ruth". Wenn die prächtige kleine Erzählung, wie aus sprachlichen Gründen gefolgert wird, erst der nachexilischen Zeit der hebräischen Litteratur angehört, so liegt ihr jedenfalls eine ältere Sage zu Grunde und der Dichter hat sich die ganze Naivität, die Naturfrische und die unverkünstelte Empfindung für die Realität des Lebens bewahrt. Das kleine Werk ist eine Verherrlichung der Stammmutter des davidischen Königshauses, einer Moabitin von Geburt, welche durch die Treue, mit der sie als junge Witwe ihres frühverstorbenen israelitischen Mannes an der erwählten Familie, an ihrer armen Schwiegermutter festhält, die Frau eines ältern Geschlechtsverwandten, des Boas, wird. Wohlthuend wirkt in Ruth, wie in beinahe allen poetischen Werken der Israeliten, die Charakteristik des Weibes, die selbständige Empfindung und Geltung der Frauennatur, welche jederzeit Kennzeichen einer echten inneren Kultur ist. Die liebliche Erscheinung der Ruth gehört zu den ältesten Frauengestalten, welche die Dichtung verklärt hat und darf als Vorbild einer unabsehbaren Reihe ähnlicher Schöpfungen bezeichnet werden.

Der Übergang von der lyrischen und epischen Dichtung zur Lehrdichtung, der bei der Eigenart des hebräischen Monotheismus und Sittlichkeitsbewußtseins leicht erfolgen konnte, bildet eine Dichtung, welche in gewissem Sinn als die mächtigste und gehaltreichste aller poetischen Schöpfungen der Hebräer zu gelten hat. „Das Buch Hiob," seiner Entstehungszeit nach dem 5. Jahrhundert vor Christus angehörig, aber jedenfalls im Anschluß an eine ältere und bekannte Sage gedichtet, ist eine tiefsinnige und auch formell mit Meisterschaft durchgeführte Dichtung. Hiob, ein großer Herdenbesitzer im Lande Uz, ein Nomadenscheich wie Abraham und Jakob, hat durch seine Frömmigkeit das volle Wohlgefallen des Himmels erworben, aber Satan gegen sich aufgebracht, der ihn zu verderben beschließt und sich bei Gott die Erlaubnis erwirkt, ihn zur Prüfung heimzusuchen. So verliert Hiob Kamele und Rinder, Knechte und Mägde, Söhne und Töchter, bleibt aber so standhaft, daß der Herr selbst von ihm rühmt „gleich ihm ist kein Mann auf Erden, unsträflich und fromm, gottesfürchtig und das Böse meidend." Satan macht geltend, daß Hiob persönlich verschont geblieben sei und erhält wiederum Erlaubnis, den Dulder mit Krankheit zu schlagen. Hiob wird aussätzig, mit Geschwüren vom Kopf bis zum Fuß bedeckt liegt er da, bejammert sein Dasein und wirft die Frage auf, warum Gott ihn so vernichtend treffe und ihn doch nicht sterben lasse. Hiobs Weib, die den Jammer nicht mit ansehen mag, fordert von ihm, daß er Gott fluchen soll. Die Freunde Hiobs aber, Elifas von Tamon, Bildad und Zofar, die an sein Schmerzenslager geeilt sind, lassen in ihren Tröstungen durchblicken, daß sie Hiob im Verdacht haben, an seinem Elend die Schuld zu tragen. Sie können sich nicht vorstellen, daß die göttliche Welt-

regierung den Unschuldigen, Sündlosen mit den Strafen der Frevler und Gottlosen heimsuche, sie ermahnen Hiob warnend, sich nicht zu überheben. Er aber erhebt sich kühn gegen ihre Anschauung, er meint in seinen Leiden erkannt zu haben, daß Gott den Frommen wie den Frevler hinwegtilge, ja der Schmerzen des Unschuldigen spotte und die Erde in Frevlers Hand gegeben habe. Er verteidigt sich selbst, beruft sich auf sein ganzes Leben und erhebt im Trotz des Schmerzes sein Haupt. Er hofft nicht mehr auf Gott, der ihm Verderben sinnt und ihn zur rettungslosen Vernichtung bestimmt hat. Die Freunde folgern daraus, daß er dennoch zu den Frevlern gehöre, deren notwendigen Untergang sie mit brennenden Farben darstellen. Sie lassen durchblicken, daß Hiob gesündigt haben müsse, wenn der Glaube an eine göttliche Weltordnung bestehen soll. Da enthüllt Hiob die Tiefen seines Zweifels. Er kann im Weltlauf die göttliche Gerechtigkeit, welche die weise redenden Freunde rühmen, nicht erkennen, er sieht, daß das Strafgericht des Himmels gegen die Tyrannen und Gottlosen ausbleibt, er erhebt sich zu der verzweifelnden Frage, wo Gott zu finden sei. Mit einer wilden, gewaltigen Skepsis ringt der ursprüngliche Glaube des Helden, selbst als das Bewußtsein der Existenz und der Macht Gottes in seinem Herzen wieder die Oberhand gewinnt, muß er sich die Unergründlichkeit Gottes bekennen: wie leis ist der Laut, den wir vernehmen — und wer kann seinen mächtigen Donner verstehn! Aber auch jetzt noch behauptet er den verstummenden Freunden gegenüber, daß Gott ihm Recht schuldig sei, er fordert kühnen und ruhigen Herzens die Entscheidung des höchsten Richters. Den drei Freunden, mit denen in Wechselreden Hiob seine Klagen und bittern Zweifel ausgetauscht hat, gesellt sich ein vierter: Elihu, der den Dulder auf das verweist, was dieser längst kennt: die Unerforschlichkeit der Wege des Herrn, und ihn abermals zur demütigen Ergebung ermahnt. Er bildet gleichsam den Vorläufer Gottes selbst, der im Gewitter erscheint, Hiobs Vermessenheit straft und den Stolz Hiobs in lauter Demut wandelt. Dagegen gesteht Gott zu, daß Hiobs Wandel ihm wohlgefallen habe, daß es Prüfungen, nicht Strafen gewesen seien, mit denen der Kranke heimgesucht worden, daß die drei Freunde, welche in Gott nur den strafenden, zürnenden sahen, unrecht geredet haben. — Am Schlusse segnet der Herr Hiob, derselbe wird wieder gesund, erhält alle irdischen Güter, die er im Eingang verloren, zurück und wird erst im höchsten Alter zu seinen Vätern versammelt. So endet die mächtige Dichtung mit der Einmündung in den ursprünglichen Volksglauben, daß es dem Guten gut ergehen müsse auf Erden, nachdem sie zuvor in kühnster Weise alle Fragen aufgeworfen, welche den Menschengeist von uralters her beunruhigt haben. Der Kampf des endlichen aber sittlichen und gottbewußten Menschen gegen die unlösbaren Widersprüche einer dunklen Weltordnung, einer unergründlichen Natur, die furchtbaren Erschütterungen, denen unter den Wechselfällen des Lebens gerade der Fromme und Gläubige ausgesetzt ist, sind hier mit ergreifendster Wahrheit und dem ganzen Reichtum tiefer Seelenkenntnis zur Anschauung gebracht. Die lyrischen und schildernden Partien des großen Gedichts können mit der

Majestät und der Schönheit der Psalmen wetteifern. Das „Buch Hiob" ist eine der Dichtungen, welche die Tiefen des Schmerzes erschließen.

Eine verwandte Stimmung der schmerzlichen Erkenntnis wie der endlichen Resignation lebt auch in andern hebräischen Lehrdichtungen der Spätzeit. Zwar die große Spruchsammlung, welche als „Die Sprüche Salomos" bezeichnet ist, deren spätere kunstvolle Form nicht ausschließt, daß sie aus älteren volksmäßigen Sprüchen, ja älteren poetischen Fassungen hervorgegangen sein könne, zeigt mit ihrem Preis der Weisheit und ihren mannigfaltigen Verheißungen des irdischen Wohlergehens für den Weisen, noch die ungebrochene Zuversicht einer glücklichen Zeit. Die Sprüche offenbaren die eigentümliche auch in den Jahrtausenden des Exils und der Zerstreuung in alle Welt bewahrte Auffassung, daß Weisheit langes Leben, Reichtum und Ehre verleihe, daß ihre Wege Wege der Wonne und ihre Pfade voll Frieden sind. Die Ausführung alter kurzer Sprüche in anschaulichen Bildern ist oft poetisch, die hohe Weisheit aber, die Tochter Gottes, erscheint in sehr vielen Kapiteln, oft genug mit ihrer Halbschwester, der gemeinen Klugheit und Zweckmäßigkeit verwechselt. Immerhin ist es die Weltanschauung einer frühern Zeit, welche in dieser Spruchsammlung vorwaltet, sie verrät nichts von der trostlosen Bitterkeit und der zweifelvollen Selbstbescheidung, welche das Buch „Kohelet" („Der Prediger Salomo") erfüllt. Die alte Überlieferung, daß der glanz- und ruhmreiche, der weise König Salomo am Ende seiner Tage begriffen habe, daß alles eitel und nichtig sei, ließ das Lehrgedicht, welches in viel späterer Zeit, etwa in der Periode des Buches Hiob geschrieben ward, auf König Salomo zurückbeziehen. Denn die niederdrückende Anschauung, daß des Menschen Thun eitel und nichtig sei, ein Geschlecht gehe und ein anderes komme, ohne daß wir den Zweck und Sinn dieses Wechsels zu begreifen vermögen, durchklingt als Grundthema die poetischen Betrachtungen des „Kohelet". Schon die fleißige Empfehlung einer unbedingten Unterordnung unter die gegebenen Verhältnisse, namentlich auch unter das ungerechteste Regiment, belegen, daß der „Prediger Salomo" nicht aus den Tagen des nationalen Selbstgefühls und der Kraft stammen kann. Die Nachwehen einer gedrückten und mannigfach bedrängten Volksexistenz zeigen sich in der tiefen Niedergeschlagenheit über das Wesen der Welt und den Gang der Dinge, in der Empfehlung, sein Brot in Lust und Freuden zu essen, seinen Wein zu trinken und sich des Weibes seiner Jugend zu freuen, weil es darüber hinaus auch der Weiseste nicht gebracht habe, im Vorwiegen alltäglicher, ja platter Klugheitslehren, die dann freilich immer wieder von der düsteren Erkenntnis abgelöst werden, daß auf Erden nichts Großes geschehen kann, daß zwar die Weisheit der Narrheit vorzuziehen sei, aber am Ende der Weise sterben muß wie der Narr. An poetischer Tiefe darf der „Prediger Salomo" nicht mit dem „Buch Hiob" verglichen werden, eine gewisse Ähnlichkeit liegt nur darin, daß der Verfasser mitten in aller Skepsis sich den Glauben an eine göttliche Weltordnung bewahrt, trotzdem er nicht hoffen kann, die Lebensrätsel zu ergründen. —

Einer noch spätern Periode der hebräischen Lehrdichtung gehört das „Spruchbuch des Jesus Sirach“ (Jesus, der Sohn des Sirach) an, welches, obschon ursprünglich hebräisch geschrieben, nur in einer griechischen Übersetzung eines Enkels des Verfassers erhalten blieb, übrigens auch in der hebräischen Fassung die Einflüsse der im ganzen Orient verbreiteten, alles alte Volkstum auflösenden griechischen Weltbildung deutlich zeigt. Neben goldnen Weisheitssprüchen und einzelnen hochpoetischen Bildern findet sich die starke Selbstschätzung des mannigfach unterrichteten, des vornehmen Schriftgelehrten, die rhetorische Breite und Überladung gelehrter Kunstdichtung, jene eigentümliche Geistesart, die zwischen den lebendig-poetischen und zwischen rein verständigen Antrieben und Zwecken der litterarischen Hervorbringung nicht mehr unterscheidet. In diesem Sinne sind die Sprüche des Sirachiden ein Vorläufer jener spätern jüdischen Litteratur, in welcher „die Lehre“ ausschließlicher Zweck der Schrift ward und welche um so größeres Gewicht erlangte, als sie nach dem entscheidenden Untergange auch der letzten Reste des jüdischen Staates und der Zerstreuung des Volkes über den Erdkreis das einzige zusammenhaltende Band der Nationalität wurde. Das religiöse und litterarische Leben der Juden ging in den Gesetzesstudien auf und war mehr ein gelehrtes theoretisches, als ein unmittelbar praktisches und gemütliches (Meier), brachte daher wohl noch poetische Einzelheiten, aber keine lebendige, in sich geschlossene Dichtungen mehr. Die Poesie war in der nachbiblischen Zeit nur noch ein Element und zwar ein untergeordnetes Element jener Überlieferung und Lehre, welche in der „Mischna“ und im „Babylonischen Talmud“ litterarische Gestalt gewann. Der „Talmud“ enthält zwischen Gesetzauslegungen, theologischen, juridischen, philosophischen Erörterungen und Abhandlungen aller Art, zwischen dem Wust der abenteuerlichen und spitzfindigen rabbinischen Gelehrsamkeit, zwischen tausend Erinnerungen, welche das Volkstum, wenigstens die Stammeigentümlichkeit und das Bewußtsein der Juden von Geschlecht zu Geschlecht aufrecht erhielten, Legenden, Erzählungen, Halbgedichte und Sprüche, namentlich aber jene Erweiterungen, Ausmalungen und allegorischen Deutungen der alttestamentarischen Erzählungen, welche den Hauptstoff für die spätere neuhebräische Litteratur abgaben.

Eine solche neuhebräische Litteratur, welche kompetente Beurteiler als riesenhaft und unabsehbar bezeichnen, entfaltete sich in den Jahrhunderten des Mittelalters und ging neben der Beteiligung jüdischer Denker und Dichter an der Entwickelung jener Nationallitteraturen her, in welche sie der Zufall ihrer Geburt hineingestellt hatte. Das ganze Herz der jüdischen Talente war immer bei ihrem exilierten und zerstreuten Volke und bei der größeren und glücklicheren Vergangenheit in der orientalischen Heimat dieses Volks. Die hebräische Sprache, welche zusamt der Väterreligion das unverlierbare Erbe der Kinder Israels blieb, führte die Phantasie und Empfindung der Poeten unwillkürlich ins heilige Land zurück, die Hoffnung auf die Wiederaufrichtung des jüdischen Staates und des alten Tempels, die sich in dem Segenswunsch „Übers Jahr in Jerusalem“ ausdrückte, führte die neuhebräische Lyrik zur Anlehnung an

die Psalmen und die Propheten. Daß diese Anlehnung die lebendige Unmittelbarkeit, den freien Erguß der Empfindung mannigfach gefährdete, der neuhebräischen Lyrik eine gewisse Eintönigkeit lieh und die poetischen Individualitäten allzu abhängig von der nationalen Sitte und Überlieferung machte, braucht nicht erörtert zu werden. Wenn schon in den glücklicheren Tagen der hebräischen Litteratur der Formensinn und Kunstsinn sich nur einer mäßigen Entwickelung erfreut hatte, so waren die Zustände und die spezifisch theologisch-spekulative Bildung der Juden während des mehr als tausendjährigen harten Druckes, den sie auf der ganzen Erde und namentlich in den europäischen Ländern erfuhren, der Förderung künstlerischer Triebe nichts weniger als günstig. Die Poesie innerhalb der neuhebräischen Litteratur blieb meist eine in anderes Gestein eingesprengte, dasselbe durchziehende Goldader, und die Wirkung dieser latenten Poesie eine auf die engen Kreise der jüdischen Gemeinden beschränkte.

Das frischeste Leben, welches der neuhebräischen Litteratur im Laufe langer Zeiten gegönnt war, offenbarte sich in den Dichtungen jener spanisch jüdischen Poeten des elften, zwölften und dreizehnten Jahrhunderts nach Christus, welcher die jüdische Überlieferung mit besonderem und gerechtem Stolze gedenkt. Das verhältnißmäßig glückliche Dasein, welches den spanischen Juden unter der Herrschaft der Mauren aufging, das Vorbild der stammverwandten arabischen Poesie begeisterte eine Reihe jüdischer Dichter, unter denen Salomo Ibn Gabinol (etwa um 1021—1070), Isaak Ben Jehuda Ibn Gajjath, Mose Ben Esra und Jehuda Ben Samuel Halevi (um 1140) mit besonderer Auszeichnung genannt werden, zu Liebesliedern und andern lyrischen Dichtungen, deren strengere und reinere Formen den arabischen Lyrikern nachgebildet wurden. Daß die „Harfe von Zion" auch bei diesen Sängern nicht verklang, die Sehnsucht nach Jerusalem und die Herrlichkeit der Vätertage den Grundton ihrer Lyrik bildete, die Elemente talmudischer Weisheit sich neben jenen der Psalmendichtung in ihrem geistigen Leben geltend machten, scheint aus allem hervorzugehen, was über diese interessante und eigentümliche Nachblüte der hebräischen Litteratur berichtet wird.

# Die griechische Dichtung im Zeitalter der Blüte Griechenlands.

Zwischen der Welt des Ostens und Westens, in glücklichster Lage, unter heiterstem Himmel, von der Bodengestaltung des Hauptlandes, das sie in Besitz genommen, zu wunderbar mannigfaltiger Entwickelung begünstigt, darüber hinaus als Meeranwohner und kühnherzige Seefahrer alle Küsten des Mittelmeers, der uralt heiligen Salzflut, erreichend und besiedelnd, gelangte das Volk der Griechen (Hellenen) zu der höchsten Kulturentfaltung des Altertums, zu einer Blüte menschlicher, staatlicher, poetischer und künstlerischer Entwickelung, auf welche auch die Jahrhunderte der Neuzeit mit Bewunderung, zum Teil mit Neid zurückblicken müssen. Aus den Wanderungen und Kämpfen sagenreicher Urzeit traten die Hellenen in ihren großen', weitverzweigten Stämmen als ein Volk hervor, das die gewaltigen Naturmächte, deren Verehrung sie in vorhistorischen Jahrtausenden mit den andern arischen Völkern geteilt hatten, früh zu einer vielgestaltigen Götterwelt umwandelte. Über den Geschlechtern der Menschen, diesen in Leidenschaften, Begehrungen und Empfindungen verwandt, aber vollendeter, mächtiger, in ewiger Fülle der Kraft und unvergänglicher Lebensfreude, den lichten Olymp, die Erde, den Ozean bevölkernd, walten die Himmlischen, welche einem ältern und schrecklichern Geschlecht von Göttern gefolgt sind. Zwischen die ewigen Götter und die sterblichen Menschen stellte die griechische Sage eine Folge von Heroen, welche von Göttern abstammend, und nach ihrem irdischen Dasein wiederum zu den Unsterblichen erhoben, die Erde von den Ungeheuern der Urzeit gereinigt und befreit, Staaten und Städte gegründet haben und die Stammväter der hellenischen Könige und Edlen geworden sind. — Aus allem, was die Griechen von ihrer Götter und Helden Vergangenheit berichteten und glaubten, geht mit Sicherheit hervor, daß eine frühentwickelte Selbständigkeit und Geisteseigentümlichkeit das hellenische Volk schon im zweiten Jahrtausend vor Christus von den umwohnenden Völkern schied und unterschied. Mögen die Einwirkungen orientalischer, namentlich phönikischer und ägyptischer Kultur noch so stark und mannigfaltig gewesen sein, so verdankten dennoch die Griechen das Beste ihres Daseins und ihrer Volksbildung sich selbst, ein unverlierbarer und fruchtbarer Kern von Selbständigkeit muß dem hellenischen Wesen und Volksgeist schon in Tagen innegewohnt haben, welche sich im Halbdunkel der Sage verlieren. Aus dem

freudigen Bewußtsein der eigenen Schönheit, Tüchtigkeit und Thatkraft erwuchs die hellenische Weltanschauung. „In der menschlichen Gestalt dachte, schaute der Grieche sowohl seine Götter, wie den Quell, der neben ihm aufsprudelte, den Baum, der um ihn grünte, die Sonne, die über ihm leuchtete; denn er sah inneres Wirken und gesetzliches Walten auch in diesen Dingen und indem er sie beseelte, erschienen sie ihm menschenähnlich. So ward die Natur der Äußerlichkeit enthoben und in ihre Göttlichkeit eingesetzt als die Offenbarung geistigen ewigen Wesens und die Götter wurden lebendige Charaktere, nicht Masken für fertige Begriffe, sondern Persönlichkeiten, die mit dem Volksbewußtsein selber wachsen, ihre Idee nicht durch äußerliche Merkmale, sondern in der ganzen Gestalt so kundgeben, daß jene das lebendige Band aller Züge, aller Handlungen ist. So ward dem Hellenen der Mensch das Maß aller Dinge.“ (Carriere.)

Im Gegensatz zu den großen Massen- und Herdenvölkern des Ostens zeigen die griechischen Stämme von früh den Antrieb, in zahlreichen Sonderbildungen sich individuell zu entfalten. Beinahe jede größere Stadt mit ihrer Landschaft bildete einen Staat, in ältesten Zeiten von Königen, dann von den edlen Geschlechtern regiert, oder zu demokratischen Gemeinwesen durchgebildet. Die Vielheit der zumeist scharf abgegrenzten kleinen Gebiete, der fernen Pflanzstädte, die Mannigfaltigkeit der waltenden politischen Ordnungen, die starken Unterschiede der Stammesart, namentlich die tiefgehenden, in Überlieferung, Dialekt, Sitte, Geistesrichtung ausgeprägten zwischen Äoliern, Joniern, Dorern, die Kultverschiedenheiten, wornach die einzelnen Staaten und Gemeinwesen bestimmte Götter und Göttinnen des gemeinsamen Götterkreises in den Vordergrund stellten, hoben das Bewußtsein der ursprünglichen Volkseinheit selbst in Kriegen und erbitterten Kämpfen nicht auf. Dazu wirkten gemeinsame, ehrwürdige Heiligtümer, vor allen die Orakelstätte von Delphi, große nationale Feste, von denen die olympischen, die pythischen, die isthmischen und nemeischen zu hoher Bedeutung gediehen, endlich die sagenhaften Überlieferungen von großen gemeinsamen Nationalunternehmungen, unter denen die Belagerung und Eroberung des barbanischen (ostgriechischen) Ilion (Troja) durch die Westgriechen den Hauptstoff der epischen Dichtkunst abgab, ein gewaltiges, allen griechisch redenden Stämmen und Staaten eigentümliches Selbstgefühl, das den Hellenen vom Barbaren trennte, und allen diesen Besitztümern zuvor und über sie alle hinaus jene edle, bildungsfähige und durchgebildete Sprache, von der mit Recht gerühmt worden, daß der Ausbau dieser Sprache die erste That der Hellenen und diese erste That eine künstlerische gewesen sei. „Denn als ein Kunstwerk muß vor allen Schwestersprachen die griechische betrachtet werden wegen des in ihr waltenden Sinnes für Ebenmaß und Vollkommenheit der Laute, für Klarheit der Form und angemessene Darstellung des Gedankens. Wenn wir von den Hellenen nichts besäßen als die Grammatik ihrer Sprache, so wäre diese ein vollgültiges Zeugnis für die außerordentliche Begabung dieses Volks, das sich mit schöpferischer Kraft das sprachliche Material angeeignet und dasselbe mit Geist durchdrungen. Die ganze Sprache gleicht dem Leibe eines

kunstmäßig durchgeübten Ringers, an dem jede Muskel zu vollem Dienste ausgebildet ist; nirgends Schwulst und träge Masse, alles Kraft und Leben. — Wie in der Bildung der Sprache sich die edlen Kräfte des Volks in unbewußter Triebkraft bezeugt haben, so hat wiederum die ausgebildete Sprache rückwirkend auf das Volk im ganzen und alle Glieder desselben den wichtigsten Einfluß geübt, denn je vollkommener der Organismus einer Sprache ist, um so mehr wird der, welcher sich ihrer bedient, zu gesetzmäßigem Denken und klarer Durchbildung seiner Vorstellungen aufgefordert und gewissermaßen genötigt. Die allmähliche Aneignung ihres reichen Wortschatzes erweitert den Kreis der Anschauungen und Vorstellungen; sie leitet, wie sie gelernt wird, von Stufe zu Stufe zu immer allseitigerer Ausbildung, der Reiz, sie immer vollkommener zu beherrschen, stirbt niemals ab und während sie so den Einzelnen zu einer höheren Seelenthätigkeit erzieht und entwickelt, erhält sie ihn zugleich, ohne daß er sich dessen bewußt ist, in dem gemeinsamen Zusammenhange der ganzen Nation. — Die Sprache war darum von Anfang an das Erkennungszeichen der Hellenen. In ihrer Sprache lernten sie sich allen andern Völkern des Erdbodens gegenüber als eine besondere Gemeinschaft fühlen; sie blieb für alle Zeiten das Band, welches die weitzerstreuten Stämme zusammenhielt. Es ist eine Sprache in allen Mundarten und so ist auch das Volk der Hellenen ein einiges und ungemischtes. Wo diese Sprache geredet wurde, mochte es in Asien, Europa oder Afrika sein, da war Hellas, da war griechisches Leben und griechische Geschichte.“ (Curtius.)

Lange vor der geschichtlichen Zeit hat jene Entwickelung der Sprache stattgefunden, welche die Voraussetzung der griechischen Dichtung ist. Auch bei den Hellenen müssen die ältesten Gesänge, anknüpfend an die ursprünglichsten Hauptereignisse des Lebens und die ältesten religiösen Handlungen schon im zweiten Jahrtausend vor Christus in reicher Folge und Fülle vorhanden gewesen sein. Sagenhafte Namen priesterlicher Sänger, Orpheus, Eumolpos, Amphion, Musäos, geben lediglich Kunde von der frühen Existenz einer religiösen (hymnischen) Poesie, schließen sich so eng an die Mythe an, erscheinen mit den dunklen Überlieferungen von den griechischen Kulturanfängen so unlöslich verknüpft, daß sich nicht sagen läßt, ob je Sänger dieses Namens existiert haben. Daß neben den religiösen Hymnen weltliche Volkslieder schon in uralter Zeit vorhanden waren, unterliegt keinem Zweifel. Namentlich die Klagelieder um alle, die von der sonnigen, lebensfreudigen Erde zu den Schatten der Unterwelt hinabstiegen, die Brautgesänge, mit denen die Neuvermählte vom elterlichen Hause zu dem des Gatten begleitet ward (Hymenäen), eine Reihe anderer Lieder, welche das erhöhte Lebensgefühl poetisch ausdrücken und verklären sollten, waren vor der Zeit der epischen Dichtung vorhanden und in Übung, und die wandernden Rhapsoden, wie Phemios und Demodokos, kennen nicht nur die homerischen Gesänge sondern auch die Lieder, die in aller Munde leben. Die Trauerlieder der troischen Frauen an der Leiche des Hektor, das Verbot der feierlichen Klagen, welches Priamos vor der Totenverbrennung (Ilias, siebenter Gesang) erläßt, die Stellen der Odyssee, in denen die Phäaken sich als die

besten Sänger und Lautenspieler rühmen, die bei allen Anlässen des Liedes pflegen, weisen auf poetisches Leben vor der epischen Zeit zurück. Kein Lied und keine Hymne, die wir besitzen, können geradezu als Überbleibsel der ältesten hellenischen Volkslyrik angesehen werden; wohl aber fehlt es nicht an Nachklängen dieser poetischen Erstlinge in der spätern Lyrik.

Bunt, vielgestaltig und doch als eine Einheit tritt die griechische Welt in den Homerischen Gesängen uns entgegen. In demselben Zeitraum, in welchem sich die griechische Kultur zu ihrer ersten Blüte entfaltete, in welchem der Zusammenschluß in Staaten, die Gründung von Städten und festen Wohnsitzen, die Gliederung des Volkes in Edle und Freie, der wechselnde Betrieb von Ackerbau und Viehzucht, künstlichem Gewerbe, von Schiffahrt und Handel dem griechischen Leben die Wohlthat fester Ordnung und den Reiz der Mannigfaltigkeit sicherte, immer noch ein Jahrtausend vor der christlichen Zeitrechnung, werden die größten Kämpfe der sagenhaften Vergangenheit, zuerst unter dem milden Himmel Kleinasiens, bei den daselbst seßhaften Joniern, in epischen Erzählungen künstlerisch festgehalten, die von Mund zu Mund gehen. Denn auch „die griechische Muse ist eine Tochter des Gedächtnisses" (Curtius) und die Erzählungen von den Schlachten des Achilleus, von Ilion wie von den bunten, vielgestaltigen Abenteuern des Odysseus sind jahrhundertelang überliefert worden, ehe sie niedergeschrieben wurden. Von Jonien aus verbreiteten sich jene epischen Gesänge, welche schließlich als die beiden großen Epen des „Vaters der Dichtkunst" des Homer „das gemeinsame Nationalbesitztum aller Griechen, der immer frische und befruchtende Quell lebendigen Gefühls des eigenen Wertes, künstlerischer Begeisterung und Darstellung" wurden. Die „Ilias" und die „Odyssee" sind die Pforten zur Blütezeit von Hellas, zu jenem einzigen schönheitsvollen Völkerdasein, dessen Licht trotz aller seiner Mängel und tiefen Schatten noch in unsere Tage hineinstrahlt. Für die Griechen unterlag es keinem Zweifel, daß die verbundenen Gesänge der „Ilias" wie der „Odyssee" von Haus aus eine poetische Einheit gebildet hätten. Sie glaubten an die lebendige Persönlichkeit des Homer, bei dessen Nennung sieben Städte um die Ehre stritten, ihn geboren zu haben, der nach der Überlieferung als blinder Sänger (Rhapsode) von Königshof zu Königshof gewandert war, dessen ehrwürdiges Antlitz die griechischen Plastiker darstellten, und der, wenigstens bis die ersten „Chorizonten" (Trennenden) auftraten, welche bezweifelten, daß „Ilias" und „Odyssee" von ein und demselben Dichter herrühren könnten, der Schöpfer und alleinige Eigentümer des Reichtums von jugendlich frischem Leben, von herrlichen Abenteuern und unvergänglichen Gestalten hieß. Ja so mächtig zeigte sich die Überlieferung des Altertums, daß die Zweifel an der Existenz Homers noch Jahrhunderte lang auf den Kreis weniger Eingeweihten beschränkt blieben. Erst die scharfe Kritik, mit welcher nach dem Vorangange Fr. August Wolfs die deutsche Altertumswissenschaft die homerischen Epen auf ihre Verschiedenheit und die Verschiedenheit ihrer einzelnen Bestandteile untersuchte, verallgemeinerte die Einsicht und Überzeugung, daß „Ilias" und „Odyssee" nicht nur die Schöpfungen verschiedener,

durch etwa ein Jahrhundert getrennter Zeiten sind, sondern auch, daß der Zusammenfassung und Verbindung der gegenwärtigen Handlungen beider Gedichte eine lange Reihe von Bearbeitungen der einzelnen Abenteuer vorangegangen ist. — Die „Odyssee" und die Hauptteile der älteren „Ilias" lassen freilich erkennen, daß es sich nicht um eine Aneinanderreihung längst vorhandener Rhapsodien, um die bloße Bearbeitung eines Ordners handelt, daß vielmehr ein überlegener Dichtergeist die schon oft gesungnen Abenteuer aus seiner Phantasie neu belebte, mit seiner eigenen ethischen Grundanschauung erfüllte, ihnen die Vollendung der Form gab, welche allein schon erweist, daß die beiden großen Epen auf der Grenze der Volkspoesie und der Kunstdichtung stehen. Und so oft auch die Kritik erwiesen zu haben meint, daß Homer eine Sage, der Name selbst ein Appellativum sei, welches Zusammenfüger, Einiger bedeute, so oft sich philologischer Scharfsinn am Nachweis der Einschaltungen, Zusätze und Lücken der „Ilias" und „Odyssee" geübt hat, aus jedem lebendigen Eindruck der homerischen Gesänge, ihrer Jugendfülle und Jugendfrische, wächst die Gestalt eines großen Dichters, welcher das poetische Besitztum der Nation aus dem Schatze des eigenen Busens vermehrt und erhöht hat, immer wieder unwiderstehlich hervor. Die homerischen Epen sind eine Welt, deren poetischer Reichtum bei aller unsäglichen Einfachheit der Motive, geradezu unerschöpflich ist, ein treuer Ausdruck der Ideale eines hochbegabten und hochbegünstigten Volkes, das der Natur in Begehrung und Empfindung noch nahe steht, sich aber der erst errungenen, in feste Formen geprägten Kultur schon voll erfreut. Neidlos läßt die Masse der Freien die Könige und Edlen an ihrer Spitze als Führer im Kampf, als Richter im Frieden, als bevorzugte Sterbliche walten, die zu den Göttern in einem näheren und unmittelbareren Verhältnis stehen, als diejenigen, welche sich im Schutze dieser Ersten im Volk ihres Lebens freuen. Dem gewaltigen Heldentum, seinem Lebens- und Selbstgefühl sind keine andern Schranken gesetzt, als die es in der eigenen Brust trägt, wer das heilige Maß der Dinge nicht kennt oder nicht ehrt, den verderben die Götter. Und weil das Gefühl für dieses edle Maß, die ethische Forderung desselben in den Abenteuern des Odysseus noch stärker zu Tag tritt, als in den Heldenkämpfen des Achilles, hat die Vermutung das stärkste Gewicht, daß mehr als ein Menschenalter zwischen der Abfassung der „Ilias" und jener der „Odyssee" verflossen sei. Immerhin bleiben es die gleichen Lebenszustände, die gleichen Tugenden und menschlichen Vorzüge, die gleichen rein menschlichen Empfindungen, die in beiden epischen Gedichten zur Darstellung kommen, der gleiche Hintergrund der Nationalsage vom Trojakriege und den folgenden Schicksalen seiner einzelnen Helden, die verwandte Art der Ausführung, die freudige Naivität, welche jede Überlieferung in volles blühendes Leben wandelt und zur gegenständlichsten Anschauung bringt, denen der Gesamteindruck der beiden großen Gedichte entstammt. Die sonnigste Klarheit, die herzerquickendste Gefühlsfrische, gewaltiges Heldenleben in Schlacht und Streit, in Sieg und Untergang, dicht daneben die idyllische Schilderung des häuslichen Daseins, die wunderbarste Kraft der Schilderung alles Außenlebens wie aller seelischen Vorgänge, eine Fülle der herrlichsten Gleichnisse,

die uns nach Goethes Ausdruck „poetisch vorkommen und doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Kraft und Innigkeit gezeichnet sind, vor der man erschrickt,“ die wunderbare und einzige Sicherheit der Phantasie, die sich in den Götterhallen des Olymp und unter den Schatten der Unterwelt beinahe mit gleicher Unbefangenheit bewegt, wie auf der Erde, weil sie in allem nur ein verklärtes oder gedämpftes Abbild des Irdischen erblickt, dem sie mit gesunder Zuversicht und poetischer Freude hingegeben ist, sie ergreifen uns aus der „Ilias“ wie aus der „Odyssee“ heraus. Mutig und zuversichtlich schaut unter allem Wechsel der von ihm dargestellten Geschicke der Dichter in das Leben, seine Helden, selbst jene, denen der Zorn der Götter Schweres auferlegt, blicken mit ungebrochenem Lebensgefühl jedem neuen Tageslichte entgegen, noch in den Greisen und den Elenden kreist das Blut des Jugendalters der Welt.

Die „Ilias“, lockerer im Zusammenhang, stärker von den älteren Heldenliedern beeinflußt, als die Odyssee, öfter in der Haupthandlung durch Episoden unterbrochen, welche bestimmter als Einschiebungen zu erkennen sind, unternimmt es keineswegs, den ganzen Zug und Krieg der Hellenen wider Troja mit seinem Anlaß und Abschluß zu verlebendigen. Sie beginnt erst im zehnten Jahre der wechsel- und abenteuerreichen großen Begebenheit, sie erzählt im Wesentlichen vom Zorn des Peleussohnes Achilles,

> Jenem verderblichen, der viel Leid bracht' über Achaja,
> Der der tapferen Seelen so viele gesendet zum Hades —

von der Gefahr, welche den Griechen durch die grollende Zurückhaltung des Peliden von der gemeinsamen Sache erwächst, vom Fall des Patroklos und von jenem Hektors, des Beschirmers der Tempel und Hausaltäre von Troja. Mit der Lösung der Leiche Hektors aus den Händen des schrecklichen Achilles und der Leichenfeier jenes besten aller troischen Helden schließt das Epos. Während in den meisten der vierundzwanzig Gesänge retardierend frühere Ereignisse des großen Völkerkampfes, bis zum Anlaß desselben, der frevelnden Entführung der goldlockigen Helena, erzählt werden, ist der Ausgang des Kampfes eigentlich nur in Bezug auf Achill, dem seine göttliche Mutter Thetis zu wiederholtenmalen frühen Tod weissagt und durch die trüben Vorahnungen Hektors, Priamos' und anderer Trojaner angedeutet. — Die zurückgreifenden Gesänge der „Odyssee“, in denen die Katastrophe Ilions als Voraussetzung der abenteuervollen Heimfahrt des Odysseus gilt, ergänzen in gewissem Sinne die Ilias, immerhin geben beide epische Gedichte nicht den ganzen Umfang und Inhalt der Heroensage wieder. Der Dichter oder die Sänger durften annehmen, daß wenigstens in den allgemeinsten Umrissen die Sage ihren Hörern bekannt sei und daher frisch in die Mitte der Dinge hineinspringen, und vom Zwist zwischen Achill und Agamemnon ausgehend, die großen Ereignisse einer begrenzten Zahl von Tagen schildern. Die Griechen, welche bereits neun Jahre vor Troja lagern und Priams Herrschersitz und Volk unablässig bedrängen, erscheinen wohl der Mühsale und der Feldschlachten müde, aber doch entschlossen, von dem begonnenen Werke nicht abzulassen und so viele der Tod auch dahingerafft hat, sie sind noch immer zahlreich, wie mächtige Scharen von schwingenbegabtem Gevögel,

So auch strömten von Schiffen und Zelten in mächtigen Scharen
Nach der skamandrischen Flur die Achäer hinüber und graunvoll
Unter den Tritten von Mannen und Rossen ertönte der Boden,

sie können und wollen vom ursprünglichen Zweck ihrer Heerfahrt nicht ablassen, als bis Helena dem Menelaos zurückgewonnen und der Frevel gerächt ist. Umsonst wird versucht, durch einen entscheidenden Zweikampf zwischen Paris, dem Entführer der Helena, und Menelaos, ihrem frühern Gemahl, eine Entscheidung herbeizuführen, nach der die kriegführenden Völker in gutem Frieden sich trennen und weiterleben könnten. Mitten im Kampf mischen sich die Götter ein, Aphrodite schützt ihren Liebling Paris vor dem letzten Stoße des erbitterten Menelaos, Pallas reizt die Herzen der Troer zum Bruch des eben beschworenen Vertrages, auf beiden Seiten kämpfen die entzweiten Götter. Neben der Liebesgöttin steht Apollon, der Fernhintreffer, mit silbernem Bogen und der Geliebte der Aphrodite, der männermordende Ares, auf Seiten der Achäer Here, die Gemahlin des Zeus und Pallas; von Diomedes verwundet, brüllt der Kriegsgott aus dem Schlachtgetümmel zu Zeus empor. Auch der Zweikampf des Hektor mit Ajas, dem Telamonier, bringt keine Entscheidung, und als vollends Zeus auf den Höhen des Olympos den Göttern und Göttinnen geboten, sich alles helfenden Eingreifens für Hellenen oder Troer zu enthalten, und selber den Mut der Troer befeuert, da neigt sich der Sieg immer stärker zu Hektor und seinen Troerscharen. Bis an das Lager der Hellenen bei den Schiffen bringen die Troer vor, die sich aus Bedrängten in Dränger verwandelt haben, umsonst bekennt jetzt Agamemnon, dem der greise Nestor ins Gewissen spricht, sein Unrecht gegen Achilles und entsendet Ajas und Odysseus zum Peliden, um die Rückgabe der von ihm unberührten Tochter des Briseus und reiche Sühngeschenke anzubieten. Achilles fährt fort zu grollen und zu zürnen, er will des blutigen Krieges nicht eher gedenken, als bis der göttliche Hektor zu den Zelten und Schiffen der Myrmidonen herandringt. So wogt denn der Kampf weiter, Hektor und die Seinen bestürmen voll unersättlicher Kampfgier das Lager der Mannen Achajas, selbst die Ermutigung, die Poseidon, der Meeresgott, den Griechen zu teil werden läßt, fruchtet wenig, besser hilft es, daß die farrenäugige Here den Sinn des Zeus erschütternd, sich ihrem Gemahl mit erborgtem Liebreiz gerüstet, nähert, und ihn zu einer Stunde ehelicher Zärtlichkeit verlockt, welche den Troern teuer zu stehen kommt. Noch einmal wendet sich, nachdem Zeus durch die Wolkenbotin Iris den Poseidon aus den Reihen der Griechen abgerufen, dem Apoll aber gegönnt hat, Hektor bei der Erneuerung des Kampfes voranzuschreiten, das Kriegsglück auf die Seite der Troer, sie bringen „wie Rohes verschlingende Löwen gegen die Schiffe heran“, die besten Krieger der Hellenen widerstehen kaum noch dem Priamossohn, der wie Feuer im Dickicht der Gebirgswaldung daherrast. Hektor packt das vorderste der rudergerüsteten Meerschiffe und ruft nach Bränden, in der Hoffnung, die Flotte zu vernichten, die den Göttern zum Trotze an den Strand von Troja gekommen. Da endlich (im sechzehnten Gesang) vermag der Freund des zürnenden Achill, Patroklos, die Leiden der Heimatgenossen nicht mehr mit anzusehen, und jetzt

erweicht sich auch der starre Trotz des Peliden, er gestattet, daß Patroklos in seiner, Achills, Rüstung am Kampfe teilnehme. In wenige mächtige Verse ist diese große Hauptwendung der Handlung und des ganzen Gedichts zusammengedrängt:

Nah trat Hektor heran und hieb mit mächtigem Schwerte
Ajas eschenen Speer am Schaft dicht unter der Spitze,
Schlug ihn völlig entzwei und fruchtlos schwenkte den Speerstumpf
Ajas, der Telamonid', in der Hand; die eherne Spitze
Fiel mit einem Gesaus weitab von Ajas zur Erde.
Und es erkannte sogleich mit Schrecken die Werke der Götter
Ajas im hohen Gemüt; daß ganz die Pläne des Kampfs ihm
Zeus, der Donnerer, zerschlug, und den Sieg nur wünsche den Troern;
Und er wich den Geschossen: es warfen nun rühriges Feuer
Die in das Schiff und sogleich brach unauslöschliche Glut aus.
So umlohte der Brand das Steuer des Schiffes. Achilleus
Schlug sich die Schenkel und sprach zum Menötiossohne Patroklos:
Zeus entstammter Patroklos, erhebe dich, reisiger Krieger!
Schon an den Schiffen gewahr' ich das Wüten des feindlichen Feuers.
Daß sie die Schiffe nur nicht uns nehmen und schneiden die Flucht ab.
Hülle dich rasch in die Wehr und ich versammle das Kriegsvolk.
Sprachs und Patroklos umgab sich geschwind mit dem strahlenden Erze.

Und nun folgen Schlag auf Schlag die gewaltigsten Momente der „Ilias“, jener Teil, dessen einheitlichen fortreißenden Ton niemand zu bestreiten versucht ist: der Riesenkampf zwischen Patroklos und Hektor, in welchem der Troerheld den Freund des Achilles, sich selbst zum Nachteil, mit seiner Lanze niederstreckt, die Episoden, wo Glaukos der Lyker mit Hektor zu hadern beginnt, Hektor zwischen dem Schlachtfeld und den Mauern der Stadt die gepriesene Kriegswehr des Peliden, die Rüstung anlegt, die Achill dem Patroklos geliehen, die Reihe der Kämpfe um die Leiche des erschlagenen Patroklos, der gewaltige Augenblick, in welchem der erbitterte Achill den Troern sein Haupt und seine Gestalt wiederzeigt. In der neuen Waffnung des Achilleus, zu der Thetis seine Mutter, die Rüststücke von Hephästos selber erbittet, tritt die vollendete Schilderungskunst des Dichters in ihr Recht, es folgen die Versöhnung Achills mit Agamemnon und der Ratsversammlung der Hellenen, dann der Beginn des großen Kampfes im zwanzigsten Gesang, an dem die Götter und Göttinnen teilnehmen, die den Griechen günstigen um Poseidon, Here und Pallas Athene, die den Troern um Phöbos Apollon, Ares und Artemis geschart, das Zusammentreffen Achills mit Aeneas, der dem Tode nur durch Poseidons Gunst und Eingreifen entrissen wird, die Mordschlacht, in welcher Achill mit weithinschattendem Speer die Troer in ihre Stadt zurücktreibt, der endliche Entscheidungskampf zwischen Hektor und Achill, in dem sich der letztere Held durch seine tierische Wildheit entehrt, die Leichenfeier des Patroklos und die Kampfspiele, die am Scheiterhaufen desselben abgehalten werden, endlich die Fahrt des greisen Priamos zum zürnenden Achill, welcher den Bitten des Greises nicht widersteht, sondern ihm den Leichnam Hektors ausliefert, und die Leichenfeier

Hektors. Es ist in gewissem Sinne gleichgültig, welchen äußern Abschluß diese epische Handlung erhält, das Gesamtleben der Griechen im heroischen Zeitalter hat sie gespiegelt, sie ist nach griechischer Anschauung ein Weltbild, in dem kein Zug zur lebendigsten Wiedergabe alles Göttlichen und Menschlichen fehlt, so daß wohl das Wort von Mund zu Mund gehen konnte, Homer habe den Griechen ihre Götter geschaffen. Daß Troja nicht fallen kann, so lange es von Hektor beschirmt wird, daß es nach geheimem Ratschluß des Zeus und trotz der Hilfe anderer Götter fallen soll, läßt die Dichtung nicht in Zweifel, obschon sie sich auf die oben erwähnten Vorahnungen und Andeutungen beschränkt, Anfang und Ende nur leicht berührend, mit dem freudigsten Anteil in der Mitte der Dinge weilt. Die Gewalt, welche der poetischen Darstellung eines Heldenzeitalters und der poetischen Verklärung einfacher ursprünglichster Motive innewohnt, ist im Verlauf der Jahrhunderte nicht abgeschwächt worden, sie bewährte sich gleichmäßig an den Geschlechtern, welche die homerischen Gesänge nur rezitieren hörten, wie an jenen, die sie in der Aufzeichnung zu lesen vermochten, die unter den Peisistratiden in Athen im sechsten Jahrhundert vor Christus erfolgte.

Das Verhältnis der „Odyssee" zur „Ilias", ihren offenbar späteren Ursprung suchten sich die Hellenen so zu deuten, daß sie die epische Darstellung der Abenteuer des vielgewandten Odysseus für das Alterswerk des Homer, für eine Abendsonne erklärten, welche alle Größe und Lichtherrlichkeit, aber nicht die volle Glut des Tagesgestirns besitze. In Wahrheit bezeichnet die „Odyssee" noch bestimmter als die „Ilias" die Wendung von der naiven Volks- zur Kunstdichtung. Wie schon gesagt, die Odyssee erscheint einheitlicher in der Komposition, breiter, behaglicher in der Ausführung, als die Ilias. — „In der Ilias bewegt sich alles in rascher, kühner Lebendigkeit, Begebenheit drängt sich an Begebenheit, That an That so schnell, daß der Gesang und die Erzählung kaum zu folgen vermag. In der Odyssee dagegen schreitet alles in langsamer ruhiger Gemessenheit fort; es handelt sich nicht wie in der Jugend um glänzende Thaten, sondern wie im Mannesalter um den Erwerb des Besitzes und Wiedererlangung des Eigentums; die besonnene Überlegung und das Urteil, der Gedanke und das Wort überwiegen entschieden und spinnen sich weithin aus, ehe die That ihnen folgt; die einundzwanzig Gesänge der Odyssee umfassen eine größere Anzahl Jahre, als die Ilias Wochen, und in dieser langen Zeit geschieht an Thaten in engerem Sinne weniger, als dort in einigen Tagen." (Ulrici.) Die bunten Szenen der Odyssee durchdringt e i n e Empfindung: die tiefe Sehnsucht des im Leben und der Welt umhergetriebenen Menschen nach der Vätererbe und dem heimischen Herde; der Dulder, der sich wünscht, auch nur in der Ferne den Rauch seines Landes aufsteigen zu sehen und dann zu sterben, ist der Repräsentant eines allgemeinen Menschengeschicks. Eine lange Reihe von Jahren ist der Held seit der Bezwingung und Zerstörung von Troja an den Küsten und Eilanden des Meeres, dessen Gott Poseidon ihm unversöhnlich grollt, umhergetrieben worden, Glück und Leid aller Art hat er, wie er im neunten bis zwölften Gesange der Odyssee den auflauschenden Phäaken

selbst berichtet, erfahren, aber in Glück und Leid und selbst in den Armen der lockigen Nymphe Kalypso die Sehnsucht nach der Heimat und dem Weibe seiner Jugend, der trefflichen Penelope, niemals verloren. Beim Beginn der Dichtung sind die Jahre, welche er auf Ogygia verbracht, eben abgelaufen, der Götterbote wird entsendet, um Kalypso den Ratschluß der Olympischen zu künden, daß sie Odysseus auf wohlgefügtem Floß von sich hinwegsenden soll. Gleichzeitig gesellt sich Pallas, die göttliche Freundin und Beschützerin des Laertiaden, dem heranwachsenden Jüngling Telemachos, der auf Erkundigungen nach dem fernweilenden und verschollenen Vater auszieht. Während die Gesänge, in welchen sich Telemachos zum Hofe des Nestor und des blonden Menelaos begiebt, der längst mit der wiedergewonnenen Helena daheim weilt, dem Doppelzweck dienen, die Schicksale einer Reihe von Trojafahrern und Trojakämpfern zu berichten und die glücklichen Zustände der Gebiete, deren Beherrscher daheim sind, den unglücklichen von Ithaka gegenüberzustellen, wo in der Abwesenheit des gebietenden Odysseus die übermütigen Freier der Penelope Haus und Hof verwüsten, dienen jene andern, welche mit der Erzählung des Odysseus im neunten Gesang anheben, dazu, die verworrenen Schicksale und wundergleichen Erlebnisse des Vielumhergeworfenen zu vergegenwärtigen. Die Haupthandlung aber, das letzte Scheitern des Odysseus am Strande der Phäaken, das herzerquickende Zusammentreffen des Helden mit der jugendlich schönen Nausikaa, der Tochter des Königs Alkinoos, die Erlebnisse bei den Phäaken, die Entsendung gen Ithaka und die Landung auf heimischem Boden, ohne daß der Vielgeprüfte denselben sofort erkennt, die Aufnahme bei dem Sauhirten Eumäos und das Zusammentreffen mit seinem Sohne, die Rückkehr des Helden in sein Haus, in der Hülle eines alten Bettlers, der Wettkampf mit dem Bogen und die blutige Vernichtung der übermütigen Freier durch Odysseus, die endliche Wiedervereinigung mit der treugebliebenen Gattin, prägt sich trotz der zahlreichen mit ihr verflochtenen Episoden dem Gedächtnis unverlierbar ein und entbehrt keines der Merkmale jener poetischen Erfindungen, in denen die charakteristische Stärke der Motive mit der Schönheit und dem Reiz der Ausführung völlig im Gleichgewicht bleibt. Die Zahl der Heldengestalten in der „Odyssee“ ist dem Stoff angemessen, eine viel beschränktere, als in der „Ilias“; um so leuchtender, und den menschlichen Anteil in Furcht, Mitleid, Entzücken und jauchzender Bewunderung weckend, tritt der Hauptheld, der erfindungsreiche Odysseus hervor. Der Besonderheit des Gedichts gemäß erscheint auch das helle Licht, welches auf die Frauengestalten, in erster Reihe Penelope und Nausikaa, in zweiter auf Arete, auf die Schaffnerin Eurynome und die alte Pflegerin Euryklia fällt. Ein Element des Rührenden und des Innigen kommt in der „Odyssee“ zu stärkerer Geltung, als in der „Ilias“, wo etwa nur die Unterredung zwischen Hektor und Andromache davon angehaucht ist. Das häusliche Leben der Griechen der homerischen Periode erscheint in den Gesängen der „Odyssee“ so deutlich und gewinnend geschildert, als im Idyll, welches sich keine andere Aufgabe setzt, als solche Schilderung. Auch der landschaftliche Hintergrund der Odysseusabenteuer ist vom höchsten Reiz und

zeugt von einer Treue und Sicherheit der Beobachtung, die von realistischen Dichtern späterer Geschlechter vergeblich wieder erstrebt wurde. Die antike Dichtung überhaupt, und zumal die homerische, geht auf Naturschilderung nicht aus, aber in der einfachen Darstellung der wechselnden Schauplätze des Gedichts entfaltet sie einen Reichtum landschaftlicher Bilder, welcher mit immer neuem Zauber wirkt. Die Welt der Inseln und Küsten, in der in späterer Zeit die griechischen Ansiedlungen emporblühten und gediehen, erscheint in der „Odyssee“ in erster Frische und Unberührtheit, die Menschen stehen der Natur noch unmittelbar nahe und regeln ihr Leben im Einklang mit dem nährenden Felde, der Weide und der fischreichen Flut. Auch späte, unter ganz andern Bedingungen lebende Geschlechter werden durch die Charakteristik, wie durch die Darstellung der Außenwelt in den großen homerischen Epen in die kräftige Anschauung und Stimmung der Menschheitsjugend, wie der eignen Jugend zurückversetzt: zum Erweis, daß es in der Menschheit und demzufolge auch in der Poesie ewige Elemente, ewige Motive und darum ewige Wirkungen giebt, dient die lebendige Wirkung, welche von diesen Gesängen ausströmt und fernerhin ausströmen wird.

Der gelehrten Forschung und Kritik muß es überlassen bleiben, „vorhomerische, homerische, nachhomerische“ Bestandteile in den beiden Epen nachzuweisen und zu erörtern, was ursprüngliche, was eingeschaltete Momente der „Ilias“ und der „Odyssee“ sind, sie mögen eine „Achilleis“ aus der „Ilias“ und eine „Telemachie“ aus der „Odyssee“ herausschälen, für den naiven, überhaupt für den mit der Phantasie genießenden Leser und Hörer auch unserer Tage, bleiben die Gedichte einheitlich wirkende Kunstwerke, wie sie es für die Hellenen waren, und steht das Schillersche Wort:

> Immer zerreißet den Kranz des Homer und zählet die Väter
> Des vollendeten ewigen Werks!
> Hat es doch eine Mutter nur und die Züge der Mutter,
> Deine unsterblichen Züge, Natur

noch immer in voller Geltung. Das griechische Volksbewußtsein erkannte die eigne Seele in allen, auch in den schwächeren und möglicherweise später eingeschalteten Teilen des Epos und erquickte sich gleichmäßig an der Fülle bunten, ungebrochenen Lebens, welche ihm aus demselben entgegenquoll. Die Einflüsse der homerischen Epen auf die Weiterbildung der gesamten Nation können kaum zu hoch angeschlagen werden, sie halfen über die mannigfach verschiedene Stammesbildung, über die tausend trennenden Momente des politischen Lebens und der örtlichen Verhältnisse hinweg, eine Gesamtbildung der Nation zu erwecken und zu erhalten. „Man lernte lesen und schreiben um Homers willen und am schwarzen Meere, wie in Gallien und Spanien, bewährten die Griechen ihre Nationalität dadurch, daß ihre Kinder in den Schulen mit Homer aufwuchsen.“ Bei diesem hohen Ansehen der Gedichte war es nur natürlich und unvermeidlich, daß die epischen Erzähler sich zunächst ganz und gar in der Form befestigten, welche in und mit den homerischen Gesängen erwachsen war und auch da, wo sie zunächst lokale Sagen und

Heldenthaten behandelten, eine Anknüpfung oder Anlehnung an die Ilias und Odyssee suchten. Die „Homerischen Hymnen", welche das Altertum dem Vater der Dichtkunst beilegte, haben wohl als Einleitungen zu den Vorträgen der Rhapsoden gedient, welche nicht unmittelbar von den Opfern und heiligen Gesängen eines Götterfestes zu ihren herzerfreuenden Abenteuern übergehen konnten und mochten.

An die Homeriden (angeblich Abkömmlinge des blinden Sängers), welche als Fortpflanzer und Bewahrer der Homerischen Gesänge, namentlich auf Chios, eine besondere Rhapsodenschule gebildet zu haben scheinen, schlossen sich, namentlich nachdem durch die Peisistratiden in Athen die Niederschrift der „Ilias" und „Odyssee" erfolgt und das Gebot erlassen war, daß die Rhapsoden die beiden epischen Gedichte, einander ablösend, in regelmäßiger Folge wörtlich vortragen sollten, jene zahlreichen epischen Dichter an, welche die in „Ilias" und „Odyssee" nur gestreiften oder gar nicht berücksichtigten Teile der Sage wiederholt und zum Teil sehr ausführlich behandelten. Unter dem Namen der Kykliker faßten die Griechen die hieher gehörigen Epiker zusammen. Der älteste von ihnen, Arktinos von Milet, welcher in seiner „Aethiopis" die Kämpfe des Achilles mit der Amazonenkönigin Penthesileia und ihrem Frauenheere, die Troja zu Hilfe geeilt sind, mit Memnon, dem Sohne der Morgenröte, schilderte und mit dem Tode des Peliden schloß, dichtete auch eine „Zerstörung Ilions" (Iliupersis), die als Fortsetzung der „Aethiopis" gelten mochte und die Überlieferungen vom Priester Laokoon und der Zerstörung Trojas behandelte, an die sich, viele Jahrhunderte später, der lateinische Dichter Vergil anschloß. Auch der Dichter der „Kleinen Ilias", Lesches von Lesbos, besang den Untergang Trojas und mehrere damit zusammenhängende Episoden. Dagegen versuchte Stasinos von Kypros in seinem „die Kyprien" betitelten Epos die Begebenheiten, welche den in der „Ilias" dargestellten vorangehen, breit auszumalen, die Entführung der Helena durch Paris, die Sammlung und Abfahrt der europäischen Hellenen zum Rachezuge wider Troja zu gestalten und ward mit seinem Gedicht eine Hauptquelle späterer poetischer und plastischer Darstellungen. Den Heimzug von Troja und die Abenteuer der Heimkehrenden (mit Ausnahme des Odysseus) behandelten die „Nostoi" des Agias von Trözene, die gleichfalls von den Dramatikern stark benutzt wurden, als Fortsetzer der Odyssee selbst trat Eugammon von Kyrene mit seiner „Telegonie" hervor, welche mit der Leichenfeier der von Odysseus und Telemachos erschlagenen Freier begann und die spätern Schicksale des Odysseus erzählte.

Die Thätigkeit der epischen Dichter beschränkte sich jedoch nicht auf die Sagenkreise, welche der großen Nationalsage vom Trojakriege angehörten oder doch in späterer Zeit zu ihr in Bezug gesetzt wurden. Epische Gesänge, welche die Schicksale der sieben vor Theben behandelten und zu einer „Thebais" zusammenflossen, ein anschließendes Gedicht „Die Epigonen" schrieb man im Altertum gleichfalls vielfach, wennschon fälschlich, dem Homer oder der Zeit der homerischen Gedichte zu. Als selbständige Dichter, freilich viel später,

welche bei den alexandrinischen Kritikern des dritten und zweiten Jahrhunderts auch als klassische Dichter galten, wurden Peisandros von Camira, der Dichter eines großen Heraklesepos, Panyasis aus Halikarnassos (um 454 v. Chr. durch den Tyrannen Lygdamis von Halikarnaß getötet), der gleichfalls eine „Heraklea“ (in vierzehn Gesängen) dichtete, endlich Antimachos von Kolophon gepriesen (um 400 v. Chr.), dessen „Thebais“ von den Alexandrinern gleich neben die homerischen Epen gesetzt ward, aber eher verdient hätte, als Vorläufer der gelehrten alexandrinischen Poesie zu gelten. Alle diese Werke gingen bis auf einzelne Bruchstücke verloren. Glücklicher als die vorgenannten Epiker schuf jedenfalls der unbekannte Dichter des „Froschmäusekriegs“ (Batrachomyomachie), eines, wie man annimmt, im 6. Jahrhundert in Jonien verfaßten Epos, welches völlig im Ton und Versmaß der homerischen Gedichte gehalten, in seiner Ausmalung eines gewaltigen Kampfes zwischen den Völkern der Mäuse und Frösche, in dem Zeus Kronion schließlich Partei für die letzteren ergreift, als eine Parodie der „Ilias“ und als die älteste Parodie auf eine große poetische Schöpfung gelten muß. Selbst die Götter müssen sich gefallen lassen, in der heiteren Erfindung des „Froschmäusekriegs“ scherzhaft behandelt zu werden, die strenge Pallas zürnt den Mäusen, welche die Kränze in ihren Tempeln und ein von ihr eigenhändig gewirktes Gewand zernagt haben, zürnt aber auch den Fröschen, welche ihr mit ihrem Gequack den Schlummer unliebsam stören. Daß diese Dichtung, welche die männermordende Feldschlacht und die großen kriegerischen Heroen so lustig verspottet, im Altertum gleichfalls dem Homer zugeschrieben wurde, lag in der unbedingten schrankenlosen Verehrung, die man dem Dichter der „Ilias“ und „Odyssee“ zollte. Epische Meisterschaft auch auf kleinerem Gebiet konnten sich die Griechen, von Homer getrennt, nicht vorstellen. Auch der „Froschmäusekrieg“ war weit verbreitet und allerwärts bekannt; zu den homerischen Epen verhielt er sich in Vorsatz und Wirkung wie später das Satyrdrama zur Tragödie.

Näher als die Mehrzahl der namhaft gemachten Epiker, die zwischen dem Beginn der Olympiadenrechnung (8. Jahrhundert) und dem vierten Jahrhundert lebten, stand dem homerischen Zeitalter jener eigenartige Dichter, der im epischen Vers und mit epischen Elementen eine Lehrdichtung ausbildete, deren Nachklang und Nachwirkung durch die gesamte griechische Litteratur hindurchgeht. Hesiodos von Askra in Böotien, wahrscheinlich im 8. Jahrhundert lebend, nach seinem eigenen Zeugnis der Sohn eines äolischen Schiffers, der sich als Landwirt in Böotien und zu Askra, „im traurigen Flecken des Elends, wo der Winter böse ist und schlecht der Sommer,“ niedergelassen hatte, besaß ein nicht unansehnliches Landgut und scheint um gewisse Teile seines Erbes mit seinem Bruder Perses in gerichtlichem Hader gelegen zu haben. Als Dichter ging er teilweis von der uralt heiligen Hymnendichtung, welche religiöse Handlungen begleitete aus, er rühmte sich, daß ihm als Hirtenknaben die helikonischen Musen die Gabe des göttlichen Gesanges verliehen hätten. Von seinen beiden großen Gedichten war die „Theogonie“ eine halb epische

Darstellung der verschiedenen Göttermythen, ein Versuch, die einander widersprechenden Berichte über Abstammung und Verwandtschaft der Götter klar und übersichtlich zu ordnen, ein Werk, in welchem sich die naive religiöse Empfindung mit einer gewissen Bewußtheit paart. Der Kampf der alten und neuen Götter wird als der Sieg des Maßes, der Gerechtigkeit, der edleren Kultur, der Schönheit über die roheren Kräfte und Mächte der Welt gefeiert. „Durch Hesiods Theogonie erhielt Griechenland eine Art von Kodex seiner Religion, der, wiewohl ohne äußere Sanktion und priesterliche Wächter und Ausleger, schon dadurch auf den religiösen Zustand der Griechen den größten Einfluß haben mußte, daß das Bedürfnis der Übereinstimmung sich ihnen aufdrängte und die Vorstellungen, die von den mächtigen Stämmen bei den berühmtesten Heiligtümern gehegt wurden, von dem Dichter mit Geschick seinem Werke einverleibt worden waren." (Ottfried Müller.) In ähnlicher Weise wie den homerischen Epen ältere zusammenhangslose Rhapsodien einverleibt wurden, mögen auch in die Theogonie ältere kosmogonische Gesänge aufgenommen sein — die Form des Ganzen gehört jedenfalls Hesiod. Der poetische Gehalt, soweit er nicht in den Göttersagen selbst liegt, erscheint gering und jeder Vergleich mit den großen epischen Gedichten von vornherein ausgeschlossen. Bedeutender und für Hesiods Lebensauffassung und Lebensumgebung charakteristischer stellt sich sein episch-didaktisches Gedicht „Werke und Tage" dar, an den oben erwähnten Bruder gerichtet, den Hesiod zu einem ernsten und arbeitsamen Leben aufmahnen und führen will. Er schildert ein tüchtiges Bauern- und Kleinbürgerleben, die kriegerischen Könige und Edlen, deren fürstliches und reiches Dasein uns aus „Ilias" und Odyssee" vertraut ist, kümmern den Mann von Askra nicht, er preist die nährende und besitzmehrende Arbeit, über alles den Landbau, den er der mit tausend Gefahren verbundenen Seefahrt weit vorzieht. Da Zeus dem Menschenleben Mühsal und Leid auferlegt hat, Not, Elend und Unheil auf Erden herrschen, da im fünften ehernen Geschlecht, in dem der Dichter selbst lebt, Scham und heilige Zucht von den Menschen zu den Göttern entflohen sind, so ists freilich gefahrvoll, jetzt auf Erden gerecht zu sein. Dennoch ruft der Dichter dem Bruder zu:

Ich will redlich gesinnt dir sagen o thörichter Perses
Siehe, das Böse — man kann es sich haufenweise gewinnen
Ohne Bemühn, glatt ist sein Pfad, nah seine Behausung.
Doch vor die Tugend setzten den Schweiß die unsterblichen Götter;
Lang und jähe zu dieser erhebt sich der schmale Gebirgspfad,
Und auch rauh anfänglich, doch bist du zur Höhe gelanget
Wird sie gewiß dann leicht, wie sie sehr beschwerlicher Art war.

Arbeit, daß dich der Hunger
Hasse, dagegen dich liebe die freundlich bekränzte Demeter,
Sie die Erhabene, und daß sie dir fülle mit Ernte die Scheuer. —
Arbeit macht ja den Menschen an Herden und allem Besitz reich,
Arbeit machet dich auch viel werter den ewigen Göttern,
Arbeit ist nicht Schande, die Faulheit bringet die Schande

und schließt an diese Mahnungen die Regeln eines Vielerfahrenen über Bestellung des Feldes, über Sitte und Brauch, Hauslehren, in denen sich gesunde Tüchtigkeit, sprichwörtliche Volksweisheit und abergläubische Werkheiligkeit, die mehr jüdisch als griechisch erscheint, wunderlich mischen. Die schlaue Bauernfrömmigkeit, welche empfiehlt, den Göttern recht herrliche Lenden zu verbrennen und sie auch sonst mit Spenden und Räucherwerk gnädig zu stimmen, „damit du anderer Erbe ankaufst, nicht andere deines“ — wie weit ist sie von der freien Verherrlichung der gerecht waltenden Götter, der freudigen Tugend der homerischen Gestalten entfernt! Homer und Hesiod vertreten poetisch zwei Weltanschauungen, die sich im Verlauf der griechischen Volksgeschichte nur selten völlig versöhnt und durchdrungen haben. Die ehrbare Engherzigkeit, welche ihre nüchterne Alltagsstimmung gerne mit frommen Flittern aufputzt und der grämliche Ernst, in dem sich Hesiod gefällt, stehen im schärfsten Kontrast zu dem Schwunge und der glänzenden Heiterkeit, welche die homerischen Epen durchdringen. Gleichwohl begegnen sich Homer und Hesiod im Preis der Gerechtigkeit, in der Betonung der Heiligkeit der Gastfreundschaft, in der Schilderung wohlgedeihender von fester Ordnung beschirmter Gemeinwesen. Da der böotische Dichter einen großen Einfluß auf die Weiterentwicklung der Poesie, durch eine eigne (böotische oder pierische) Sängerschule erhielt, so stellte man ihn fortwährend mit Homer in Parallele, schrieb ihm auch Gedichte zu, welche entschieden auf anderm Boden gewachsen waren und wie „Der Schild des Herakles“ dem Kreise der Homernachahmung angehörten, für welche Hesiod doch zu selbständig erscheint.

Um das siebente und sechste Jahrhundert, während einer Periode großer politischer Kämpfe und mannigfacher Wandlungen, war die epische Dichtung, die zuerst bei den Joniern gediehen, über ganz Griechenland verbreitet. Neben dem Epos erwuchs eine lyrische Poesie, welche in ihren Anfängen an die Eigenart uralter Sitten und Festbräuche der einzelnen hellenischen Stämme anknüpfte und bei denselben Joniern, die sich zuerst an den Prachtbildern und wechselnden Erzählungen des Epos erfreut, mit der Elegiendichtung begann.

Was der Epiker an Empfindung und sinniger Betrachtung des menschlichen Daseins seinen Helden in den Mund gelegt hatte, sprachen die Lyriker als persönliches Gefühl, als individuelle Erfahrung aus, anknüpfend an die sie umgebenden Zustände. Der Epiker und der wandernde Rhapsode schilderten eine große, weit zurückliegende Vergangenheit, die lyrischen Dichter redeten zur unmittelbaren Gegenwart und fanden zuerst in den politischen Verhältnissen ihrer Geburtsstadt die poetische Anregung, suchten kriegerische Begeisterung, entschlossene Thatkraft zu wecken, schalten oder belehrten in patriotischer Empfindung über öffentliche Angelegenheiten mannigfacher Art und schienen immer zu einer Versammlung zu sprechen. Aber bald genug ward die Elegie Ausdruck aller gemütlich erregten, festlich erhobenen Stimmungen, man pries im Kreise der Festgenossen Jugend, Liebe und Wein, gestattete sich daneben Betrachtungen über die rasche Vergänglichkeit der irdischen Genüsse und gedieh zu allgemeinen Sentenzen und Sinnsprüchen über das menschliche Dasein überhaupt. Dabei hielten alle diese Dichter den überlieferten epischen Vers, an

welchen das Ohr ihrer Hörer gewöhnt war, fest, verkürzten aber je den zweiten Vers ihrer Gedichte um einen Fuß, so daß neben den kräftigen, gleichmäßigen Hexameter der Pentameter wie ein schwächerer zarterer Bruder trat und das so entstandene Distichon zu einer lyrischen Form ward, welche eine unglaubliche Fülle weit von einander abliegender Empfindungen und Erfahrungen in sich aufnahm. Von den Elegien der älteren Lyriker blieben nur wenige Bruchstücke erhalten, als Hauptvertreter der älteren politisch-kriegerischen Elegie gelten Kallinos von Ephesos (um 730 vor Chr.), der zum Krieg gegen die wilden Zerstörer von Sardes und von benachbarten griechischen Pflanzstädten aufmahnend, den in der Feldschlacht Fallenden ewigen Ruhm verhieß; ferner Tyrtäos von Attika (um 680 v. Chr.), welcher im zweiten messenischen Kriege die Spartiaten zum tapfern Ausharren im Kampf und zum treuen Festhalten an ihrem altdorischen Gesetz anfeuerte, so daß er, der Jonier, beinahe für einen dorischen Nationaldichter galt. Auch Solon von Athen (639—559), der Gesetzgeber seiner Vaterstadt, der gepriesene Weise, dichtete eine kriegerische Elegie, um die Athener zur Eroberung der Insel Salamis anzufeuern, benützte aber die poetische Form auch schon, um für seine großen gesetzgeberischen Maßregeln, die Abschaffung der Schuldknechtschaft und der übermäßigen öffentlichen Lasten, Stimmung zu erwecken. Der Zeitgenosse Solons Mimnermos von Kolophon (um 600) ermunterte die Smyrnäer zum Widerstand gegen die drängenden und drohenden Lyder; widmete sich aber dann der erotischen Lyrik, welche die Jugend zum Genuß der Liebe auffordert und in wehmütiger Voraussicht des kummervollen Alters, das Schönheit und Liebe hinwegrafft, selbst die freudvollen und glücklichen Tage nur halb zu genießen wagt. An Mimnermos als poetischen Elegiker schlossen sich die Dichter Hermesianax aus Kolophon und Philetas aus Kos, sowie viele spätere an, welche die Form der Distichen für den Ausdruck ihrer Empfindungen beibehielten.

Einen hohen Rang unter den elegischen Dichtern sprachen die Hellenen mit Recht dem Theognis von Megara (um 540 v. Chr.), dem Schöpfer symposischer wie gnomischer Elegien zu. Sein Leben fiel in die Zeit erbitterter Parteikämpfe zwischen den im Regiment befindlichen Edlen von Megara, zu denen er selbst gehörte und der aufstrebenden Demokratie. Seiner aristokratischen Gesinnung giebt er in den erhaltenen Bruchstücken seiner Elegien den unverhohlensten und zum Teil bittersten Ausdruck, das Volk, dessen Erhebung er vorausgesehen, ist ihm ein Haufen von Schuften und Memmen, er verläßt Megara, wo Lastträger gebieten und Schufte treten auf Edle, er wandert und lebt als Verbannter im fernen Sizilien, auf Euböa und in Sparta, flucht der Armut, in die ihn die Güterkonfiskationen des daheim gebietenden Pöbels gesetzt haben, und sehnt sich, das Blut der Männer zu vergießen, die ihn frech um seinen Besitz gebracht. Zu einer Zeit erscheint ihm das eigene Dasein so hassenswert, daß er, einer der ältesten Poeten des Pessimismus, die berühmten Verse schreibt:

Gar nicht sein, das wäre den Erdgebornen das Beste,
Und niemals zu erschaun Helios sengenden Strahl;
Aber gezeugt baldmöglichst zu ziehn durch Aidesthore
Und still liegen, den Staub über sich mächtig gehäuft;

zu einer andern nennt er die Hoffnung die einzig trostbringende Gottheit, welche den Menschen geblieben sei, nachdem alle andern in den Olymp zurückgekehrt und die heiligen Ordnungen der Themis untergegangen wären: darum solle der Mensch immer der Hoffnung das erste und das letzte Opfer entzünden. Daneben besingt Theognis (von dessen Elegien in der Hauptsache nur das Allgemeine und Sentenziöse, die Sittensprüche, erhalten blieben) die Freuden des festlichen Mahles, des Weingenusses und verherrlicht die Gelage und Festaufzüge seiner Standesgenossen.

Der jüngste und reichste der Elegiendichter, gleich Theognis vor allem als Gnomen- und Epigrammendichter gepriesen, war Simonides von Keos (556—468 v. Chr.), dessen Leben bereits in die glorreiche Zeit der Perserkriege und Siege fiel. Er hatte schon bedeutenden Ruf als Dichter erlangt, als ihn Hipparch, der Tyrann von Attika, nach Athen berief, wo er dann die Schlachten von Marathon und Salamis erlebte, hielt sich in späterer Zeit an den Höfen thessalischer und sizilischer „Tyrannen“ auf und starb hochbetagt zu Syrakus. Simonides bildete in der elegischen Form hauptsächlich das Epigramm aus, das Sinngedicht, welches in wenigen Zeilen einen einzigen Gedanken in kraftvoller Schärfe und Kürze oder auch mit einschmeichelnder Anmut zum Ausdruck bringt und vorzugsweise als Inschrift auf Grabmälern, Kunstwerken, Weihgeschenken verwendet ward. Daneben schrieb er im elegischen Versmaß vielgerühmte Klagelieder, dichtete auch Hymnen, Parthenien, Siegeslieder zur Feier der in den Kampfspielen erworbenen Preise (Epinikien), scheint überhaupt einer der ersten gewesen zu sein, die für bestimmte Belohnungen Gedichte lieferten, daher ihm Erwerbsucht und Geiz vorgeworfen wurde. Unter seinen patriotischen Epigrammen gelangte die Inschrift auf den Denkstein der bei den Thermopylen mit König Leonidas gefallenen dreihundert Spartaner zur höchsten Berühmtheit:

Wanderer meld' es daheim Lakedämons Bürgern: erschlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu!

Auch Simonides Klage der Danae galt als ein Meistergedicht, das weit gerühmt und mannigfaltig nachgeahmt ward. — Dem Simonides schloß sich als Elegiker sein Schwestersohn Bakchylides von Keos an, der das Lob des Friedens und des geselligen Genusses sang und in der Schönheit und Zierlichkeit der äußeren Form mit seinem Oheim wetteiferte.

Größere Beweglichkeit verlieh dem elegischen Gesange schon frühzeitig Archilochos von Paros (730—660), welcher in einem unruhig bewegten Leben wechselnde Anlässe zur Dichtung fand, sich wohl auch des episch-elegischen Maßes bediente, aber daneben die freiere metrische Form pflegte, welche Jambos genannt wurde, weil sie Archilochos zuerst in seinen Spottgedichten anwendete. Archilochos, der sich selbst mit dem Igel verglich, welcher nur

eine Kunst verstehe: auf den Feind die Stacheln zu kehren, war ein gefürchteter Satiriker; seine Spottverse auf Lykambes und dessen Tochter Neobule sollen diese zum Selbstmord getrieben haben, eine der vielen Sagen, in denen die Griechen die tiefreichenden und unberechenbaren Wirkungen der Poesie zu verherrlichen liebten. An Archilochos, den Satyriker, schlossen sich andere Spötter an. Simonides von Amorgos (um 670—640) richtete seine Satire hauptsächlich gegen die Frauen; der bittere Hipponax von Ephesos (um 540), den politische Verfolgung zur Flucht aus der Vaterstadt nötigte und der seinen Groll im neugebildeten Versmaß der „Hink-Jamben" (Choliamben) entlud, scheint nach den erhaltenen Fragmenten zu urteilen, noch persönlicher und ingrimmiger gewesen zu sein, als alle seine Vorgänger. Die Zahl der Spottdichter wuchs namentlich im Zeitalter der zügellosen Demokratie und in dem der Sophisten ins Unübersehbare.

Auch die gnomischen Dichter, welche von der Philosophie her zur Poesie kamen und die Resultate ihres Nachsinnens über Ursprung und Wesen der Welt und der Dinge in poetisches Gewand kleideten, bedienten sich mit Vorliebe der epischen und elegischen Form. Hierhin gehörten, nächst Solons Sprüchen, die poetischen Lebensäußerungen der Schüler des Pythagoras (550—500 v. Chr.), welche als „goldene Sprüche" des Meisters überliefert wurden, hierher die Reste der philosophischen und physikalischen Lehrgedichte des Xenophanes von Kolophon, des Parmenides von Elea (um 450 v. Chr.) und des Empedokles von Agrigent (500—411). Vom großen Gedicht des letzteren „Die Natur" besitzt die Nachwelt genug, um in ihm einen Denker und eine poetisch gestimmte Natur hohen Ranges zu verehren. Nach einem allegorischen Proömium besingt Empedokles Liebe und Haß als die sinnenden und träumenden Mächte des Seins, welche die Weltelemente bald vereinigen, bald trennen. In seinen spekulativen Erörterungen erscheint die poetische Phantasie stark entwickelt, in der Schilderung vom goldenen Zeitalter giebt sich die tiefste Sehnsucht eines echten Dichters nach der Rückkehr aus der Welt des Hasses und des Streites in die selige Welt des Friedens und der Liebe kund.

Der elegischen Poesie trat die melische Poesie, die wir als Lyrik im engeren Sinne, als gesungene Poesie bezeichnen dürfen, zur Seite. Wohl war auch der Vortrag der elegischen (vielleicht selbst jener der epischen) Gedichte mit Flöte und Kithara begleitet worden. Aber der Entstehung einer subjektiven Lyrik in künstlichen metrischen Formen und einer Chorlyrik, deren Rhythmus mit dem Rhythmus des festlichen Tanzes zusammenfiel, mußte erst die Entwicklung der griechischen Musik (durch Terpander von Lesbos, Olympos den Phrygier und Thaletas von Kreta) im siebenten Jahrhundert vorangehen. Das eigentliche Lied als Ausdruck subjektiven Gefühls ward hauptsächlich bei den Aeoliern gepflegt, die chorische Lyrik entsprach in ihrem Ernst und ihrem Gemeingefühl dem Wesen der Dorer. Der Gesang und die musikalische Begleitung waren bei beiden Gattungen der Lyrik Voraussetzung. Aber „während die dorische Lyrik von Chören aufgeführt und zum Chortanz gesungen wurde,

folglich Strophen von künstlichem Bau mit mannigfaltigen metrischen Formen und verschlungenen Rhythmen hatte, war die äolische zum Vortrag eines einzelnen unter Begleitung eines Saiteninstruments, gewöhnlich der Lyra, bestimmt und zeigte nur geringe Abwechslung; während die dorische Lyrik mit ihren festlichen Chören nur bei feierlichen Gelegenheiten, bei öffentlichen Kultushandlungen oder Aufzügen zur Anwendung kam und demgemäß einen Inhalt von allgemeinem Interesse hatte, drückte die äolische Lyrik Vorstellungen und Gefühle aus, die nur eine Seele gerade auf diese Weise hegen und empfinden konnte, oft von solcher Zartheit, daß die geheimsten Regungen des Herzens sich darin kund thuen."

Die Blüte äolischer Lyrik entfaltete sich im sechsten Jahrhundert auf den Inseln Lesbos und Samos, von denen die letztere allerdings jonische Bevölkerung hatte. Doch war es nur natürlich, daß die lebens- und kunstfrohen Jonier nicht bei der Elegie stehen blieben und sich dem Reiz des rhythmisch mannigfaltigen Liedes erschlossen. Als Häupter der lesbischen Sängerschule wurden Alkäos und die Dichterin Sappho gepriesen, beide im siebenten Jahrhundert lebend, beide glänzende Talente, welche in ihren Oden der Lyrik die höchste künstlerische Vollendung gaben. Von den alkäischen Oden des erstgenannten blieben nur einige erhalten, aber selbst die wenigen Bruchstücke eines nach dem Zeugnis der Alten außerordentlich reichen Dichters genügen, um den hohen Schwung, die Kraft, wie das feine Schönheitsgefühl desselben erkennen zu lassen. Selbst in der Erbitterung der politischen Parteikämpfe wider eine Tyrannei, die sich auch in seiner Vaterstadt Mitylene festzusetzen suchte, verleugnete er als Poet edle Haltung und edles Maß des Ausdrucks nicht, wenn schon er der Winde Stand nicht mehr zu deuten wußte und das lesbische Staatsschiff mühselig wider des Sturms Gewalt ringen sah. Alkäos zählt unter die ältesten Sänger, die den Trost des Bakchos priesen und mahnten, keinen andern Baum zu pflanzen, ehe Wein gepflanzt sei. Eine jüngere Zeitgenossin und Mitbürgerin des Dichters war Sappho von Mitylene, von deren Leben und Tod mancherlei Sagen das Altertum durchklangen. Aus Verzweiflung über ihre unerwiderte Liebe zu dem schönen Phaon soll sie sich vom leukadischen Felsen ins Meer gestürzt haben. Jedenfalls bezeugen die beiden überbliebenen Oden der Dichterin, namentlich die leidenschaftlich glühende an Aphrodite, die Liebesgöttin, ein heißes Herz und tiefe Liebessehnsucht. Auch Arion, die Dichterinnen Erinna und Korinna wurden der von Sappho begründeten Sängerschule hinzugerechnet. An die aeolischen Poeten schlossen sich jene Dichter jonischen Ursprungs an, welche gleich den Lesbiern die Lyrik in wechselnden mannigfaltigen Rhythmen pflegten und deren bedeutendster Anakreon von Teos (559—478) war. Mit seinen Landsleuten von Jonien nach Abdera ausgewandert, lebte er später hauptsächlich an dem prunkvollen und lebensfrohen Hofe des Tyrannen Polykrates von Samos und an dem der Peisistratiden in Athen, sang bis in sein hohes Alter von Liebe und Wein und galt den Hellenen als der heiterste Poet fröhlicher Geselligkeit. In der That erhob er sich über jeden Schmerz des Lebens, selbst

unerwiderte Liebe behandelte er mit leiser Ironie, flüchtig streift sein Gesang die Oberfläche aller Dinge, die dem Genuß der Stunde dienen kann. Seine Leichtigkeit war überall mit höchster Anmut gepaart, soweit sich der Charakter seiner Poesie erkennen läßt. Denn auch von diesem Dichter sind nur spärliche Reste echt, während die größere Sammlung der anakreontischen Lieder, die zu zahlreichen modernen Nachahmungen Anlaß gab, fraglos von späteren Wein- und Liebessängern herrührt, welche den poetischen Stil des Anakreon kopierten. Glückliche Bilder des Dichters, wie das prächtige

Mit schwer wuchtendem Hammerschlag
Wie die glühende Stang ein Schmied,
Trifft mich Eros und taucht mich dann
In eiskaltes Gewässer

waren in aller Gedächtnis und luden zur Nachahmung so gut ein, wie der bestrickende weiche Wohllaut seiner Sprache, gleichwohl wußten schon die Alten, daß der Sänger von Teos nicht erreicht worden sei.

Die dorische Chorlyrik war mit der aeolischen ungefähr gleichaltrig, denn am Ausgang des 7. Jahrhunderts v. Chr. in der Zeit des Alkäos und der Sappho kam Alkman von Sardes als Sklave, der um seiner Kunst willen bald die Freiheit und eine Art Bürgerrecht erlangte, nach Sparta. Hier schuf er die Hymnen, die Jungfrauenchöre (Parthenien) und Chöre zu festlichen Aufzügen (Prosodien), welche der Allgemeinheit dienten. Er gab der rauhen Sprache älterer dorischer Chorsänger größere Weichheit und gesellte zur Feierlichkeit die Anmut, welche er vorzugsweise in die Jungfrauenchöre legte. — Nächst Alkman ward Tosias oder Stesichoros (der Choraufsteller, Chorführer) aus Himera in Sizilien (632—556) als glücklicher und gewaltiger Vertreter der Chorlyrik gerühmt. Er stand offenbar noch stark unter der Nachwirkung des epischen Zeitalters, liebte es, die Stoffe zu seinen Gesängen aus der Heroensage zu wählen, die sonach in einzelnen Momenten durch singende und tanzende Chöre gleichsam dramatisch vorgeführt und phantasievoll verherrlicht wurden. Der Versbau des Stesichoros galt als besonders kunstvoll und er soll die Dreiteilung von Strophe, Antistrophe und Epode zuerst eingeführt haben. Von seinen Gesängen galten eine „Orestie", ferner die „Palinodie", in der er, frühere Anschuldigungen gegen Helena widerrufend, die Sage vortrug, daß nur ein Trugbild der Helena nach Ilion entführt worden sei, die wahre Helena Sparta nicht verlassen habe, ein großes Gedicht zum Preise des Herakles, von dem Fragmente erhalten sind, als die besten. Ihren letzten und höchsten Aufschwung aber nahm die Chorlyrik in den Gesängen des Pindaros aus Kinoskephalae bei Theben. Aus einer Familie von Sängern und Flötenspielern stammend, von früh auf in den musischen Künsten unterrichtet und bereits in seinem zwanzigsten Jahre als Odendichter auftretend, erwarb er als Jugendlicher Ruhm, den er durch ein langes Leben (522—442) zu behaupten und zu mehren wußte. Von Königshöfen und freien Gemeinwesen im ganzen Bereich der griechischen Zunge geehrt und gesucht, durchlebte

Pindar die größte Zeit Griechenlands, die Tage der Perserkriege und der nationalen Siege. Da seine Vaterstadt Theben mit den Persern verbündet und infolge dieses unseligen Bündnisses von der nationalen Erhebung bedroht war, konnte er nicht mit so voller freudiger Seele die Rettung und den Ruhm von Hellas feiern, wie es ein Sohn Attikas oder Lakedämons vermocht hätte, hatte selbst die Verpflichtung, die Sieger um Großmut für das gedemütigte Theben zu bitten. In spätern Lebenstagen war er mehrere Jahre hindurch der Gast des Königs Hieron von Syrakus, ohne den Freimut, mit dem er Hochmut und tyrannische Überhebung strafte, jemals zu verleugnen. Er war der öffentliche Gastfreund Athens, der willkommene Gast der hochstehendsten Männer Griechenlands, der Sänger von großen Festen, welche jedes hellenische Herz, jeden hellenischen Sinn bewegten. Er zeichnete sich durch die tiefinnerliche Frömmigkeit seines Wesens, die Ehrfurcht vor den Göttern, durch jenes edle Maß aus, welches den Griechen selbst als ein Heiligstes galt, er ist der unbedingte Beherrscher der reichen hellenischen Sprache und ein ernster Künstler, welcher jede poetische Aufgabe, die er sich setzt oder die ihm gesetzt wird, mit Pathos und feierlichem Schwung, mit glänzender Phantasie, in tönenden Rhythmen löst. Pindar dichtete in allen Weisen der nun schon reich gewordenen griechischen Lyrik, aber den Höhepunkt seiner Poesie bildeten doch die großen Chorgesänge, von denen uns namentlich die fünfundvierzig Siegesgesänge (Epinikien) zur Verherrlichung der Sieger in den großen Nationalspielen erhalten blieben. Beim Umzug und Festmahl, welche den Kampfspielen folgten, beim feierlichen Einzug des Bekrönten in seine Vaterstadt, bei Erinnerungsfesten wurden diese Hymnen gesungen. Vierzehn Gesänge auf Sieger in den olympischen, zwölf auf solche in den pythischen, elf in den nemeischen und acht auf Sieger in den isthmischen Festspielen rufen uns die ganze Herrlichkeit und Bedeutung dieser Spiele zurück. Anknüpfend an die heroischen Vorfahren des Gepriesenen, oder an den Ruf seiner Vaterstadt, seiner Mitbürger, gab Pindar jeder einzelnen Siegesfeier einen größeren Hintergrund. Und indem er den Sieg als Gnade der Götter auffaßt, hat er jederzeit Gelegenheit, den Sieger zu weiser Mäßigung im Glück, zu ausdauernder Bewährung seiner Trefflichkeit, zur Entfaltung höherer Tugenden, als der im Ring- und Wagenkampf gezeigten, zu ermahnen. Aus Pindars Siegesliedern leuchtet die ganze Jugendherrlichkeit des griechischen Festlebens in den schönsten und weihevollsten Tagen der Nation mit unvergänglichem Glanze hervor. Der Bau seiner Chorgesänge ist unverständlich, wenn die festliche, von Musik und rhythmischem Tanz begleitete öffentliche Aufführung nicht hinzugedacht wird. Die meisten dieser Chorgesänge sind dreiteilig und bezeichnen solchergestalt eine symbolisch-feierliche Entfaltung, ein Auseinandertreten, Sammeln und Abtreten des Chors. Wie in einem Brennpunkt erscheint das tausendstrahlige griechische Dasein in den Gesängen Pindars, er verbindet die Vielheit der einzelnen Stämme, Staaten und Städte zu einer idealen Gesamtheit. Wir erkennen bei ihm die Ehrfurcht vor der Überlieferung, das religiöse Gefühl, welches auch das freudigste Sinnenleben durchdrang, den stolzen Freiheitssinn, die

freie Unterordnung des Einzelnen unter das Gemeinwesen, die Freude an der Schönheit, die glückliche Verbindung großer Pracht und Fülle des Lebens mit schlichtester Einfachheit. Der Dichter selbst aber wirkt als eine durchaus ideale, hoheitvolle Natur, selbst die gelegentlichen Tadel seiner poetischen Mitbewerber lassen sich als Äußerungen eines berechtigten Stolzes und Selbstgefühls ansehen, er hatte sicher verdient, als der größte Lyriker seines Volkes geehrt zu werden.

Um dieselbe Zeit, in welcher die Pindarische Dichtung sich zu ihrem stolzesten Flug erhob, erwuchs in Athen, welches seit den Siegen von Marathon, Salamis und Mykale sich mehr und mehr zur führenden, maßgebenden, allbewunderten Stadt erhob, aus einer festlichen chorischen Lyrik heraus die dramatische Dichtung, namentlich die Tragödie zu einer ungeahnten und in ihrer Art, in aller Litteraturentwicklung einzig bleibenden Blüte. Das Drama ging aus den Festen und feierlichen Aufzügen, die zu Ehren des Gottes Dionysos seit uralter Zeit begangen und mit Chorliedern begleitet worden waren, hervor. Mannigfach verschlungen sind die Wurzeln der späteren vollendeten Kunstgattung; zwischen den ältesten Chorgesängen, mit denen abwechselnd die Trauer und die wilde Lust ausgedrückt wurde, welche der Kultus des Dionysos erweckte, zwischen den seltsamen phantastischen Verkleidungen, in denen sich die tanzenden und singenden Chöre dabei bewegten, zwischen den Dithyramben zu Ehren des Dionysos, welche Arion für Periander von Korinth dichtete, und den allerersten Tragödien lagen lange Zwischenräume und mannigfache Bildungen, von denen uns nichts Genaues und Klares bekannt ist. Sicher knüpfte sich schon in sehr alter Zeit an die Chorgesänge der Vortrag irgend einer Begebenheit aus dem dionysischen Mythenkreise und in der Überlieferung, daß Thespis von Ikaria (noch im 6. Jahrhundert) beim Winzerfeste in leinener Maske als Erzähler und Schauspieler zwischen den Chören aufgetreten sei, ist ganz sicher ein Stück Geschichte des Dramas enthalten. Wenn wirklich Epigenos von Sikyon schon viel früher die tragischen Chorgesänge zur lyrischen Tragödie erweiterte, so erfolgte doch die konsequente und wahrhafte Entwicklung der neuen Kunstgattung immer erst auf attischem Boden. Hier entfalteten sich neben den ländlichen Festen des Dionysios Eleuthereus, die in den Gemeinden fortgefeiert wurden, in der Hauptstadt die großen oder städtischen Dionysien, bei denen neben den Festzügen die großen Wettkämpfe tragischer und komischer Dichter stattfanden. Für diese Wettkämpfe entstanden die Meisterwerke der attischen Poesie, die mit dem Eintritt des fünften Jahrhunderts beginnen. Die Glanztage Athens unter der Staatsleitung des genialen Perikles, welcher für kurze Zeit die Segnungen der Einherrschaft mit denen der Demokratie zu verbinden wußte, waren auch die Glanztage des griechischen Dramas; was uns von demselben erhalten ist, gehört im wesentlichen dieser Glanzzeit an.

Damit Tragödie, Satirspiel und Komödie, die Formen, in denen die großen attischen Dramatiker sich bewegten, zu jener Freiheit der Stoffwahl und der Handlung gediehen, welche uns in den Werken der Meister entgegen-

tritt, waren freilich noch mannigfache Stufen, von der einfachen mit den Chören verbundenen Erzählung bis zum ausgebildeten Kunstwerke nötig. Für das historische Verständnis wäre es wichtig, einige der ältesten Stücke, in denen der dionysische Sagenstoff mit den Heroenmythen vertauscht wurde, zu besitzen; aber von den Werken der Vorgänger des Aeschylos, Phrynichos und Chörilos, sind uns kaum Namen erhalten. Daß sich neben der durchgebildeten erhabenen Tragödie das volkstümliche scherzhafte Satirspiel (welches nach Aristoteles' kurzem Bericht der Tragödie vorangegangen war), in der Art erhielt, daß neben den Tragödien fortgesetzt Satirdramen aufgeführt wurden, lag in der griechischen Sitte, ältere und gleichsam geheiligte Formen nicht fallen zu lassen. Im Satirdrama scheinen (wie man aus dem einzig erhaltenem Meisterwerke dieser Art, „der Kyklop" des Euripides und gewissen Andeutungen folgert) hauptsächlich Abenteuer von einem derben grellen Charakter, welche die Anwendung eines Chores von Satirn natürlich machten, vorgeführt worden zu sein, während der Tragödie jene Handlungen zugewiesen blieben, die in feierlicher Würde gestaltet und vorgeführt werden konnten. So kennt sie Aristoteles als Darstellung „einer ernsten, abgeschlossenen Handlung von einer gewissen Großartigkeit, welche durch Mitleid und Furcht auf die Reinigung und Läuterung des menschlichen Gemüts von Affekten und Leidenschaften einwirkt", so wies er ihr den Rang über allen andern Leistungen der Poesie an. „Nachdem die Tragödie wie die Komödie, ihren Anfang aus Stegreifgedichten genommen und zwar jene durch die Vorsänger der Dithyramben, diese durch die der Phalloslieder (wie solche sich auch jetzt noch in manchen Gemeinden im Gebrauch erhalten haben), wurde sie nach und nach vervollkommt durch allmähliches Fortbilden ihrer jeweilen zum Vorschein kommenden Elemente und nach mannigfaltigen Veränderungen blieb sie stehen, nachdem sie die ihrem Wesen entsprechende Gestalt erlangt hatte. Die Zahl der Schauspieler hat zuerst Aeschylos von einem auf zwei vermehrt, dagegen den Anteil des Chors verringert und dem Dialog die überwiegende Bedeutung gegeben. Drei Schauspieler und die (künstlerische) Dekorationsmalerei brachte Sophokles; er gab ferner der Handlung an Stelle des bisherigen geringfügigen Inhalts die richtige Ausdehnung und eine vergrößerte Zahl der Akte und Auftritte, sowie das übrige, was als Bestandteil einer richtigen Ausstattung angesehen wird. Aus der komischen Ausdrucksweise, die anfänglich in der Tragödie herrschte (weil sie sich aus dem Satirspiel herausgebildet hatte), gedieh sie erst später zu der ihr entsprechenden Würde, wie denn auch das trochäische Versmaß in den Jambus überging. Denn anfänglich bediente man sich des trochäischen Tetrameters, weil die Dichtart noch einen satirischen und tanzartigen Charakter an sich trug. Nachdem aber einmal der Dialog sich ausgebildet hatte, fand er auch von selbst das seiner Natur entsprechende Versmaß, da von allen Versmaßen das jambische am meisten zum Gespräch geeignet ist."

Aus dieser Darlegung des griechischen Philosophen erhellt, daß auch Aristoteles von der Übergangszeit, in welcher sich die feierliche Kulthandlung

zur dramatischen Handlung wandelte, nichts Genaueres zu berichten wußte. In den ersten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. fanden die feierlichen Wettkämpfe, in denen die dramatischen Dichter um den Epheukranz rangen, bereits im besonders dazu erbauten Theater statt, welches die gesamte attische Bürgerschaft als Zuschauer fassend, durch seine feststehende Einrichtung auch die Phantasie der Dichter in gewisse Schranken bannte. Die Orchestra, in der Mitte dieser Theater, auf welcher der Chor auftrat und deren Mittelpunkt die Thymele, den ehemaligen Altar des Dionysos bezeichnete, mahnte am stärksten an den Ursprung der dramatischen Aufführungen, während die über der Orchestra sich erhebende Bühne (Proskenion) neueren Datums war. Unter allen Veränderungen aber blieben die großen Aufführungen des attischen Theaters Feste und die gehobene und erregte Stimmung, mit der sie erwartet und begrüßt wurden, gehörte zu den glücklichen Voraussetzungen, unter denen der attische Dichter schuf. „Die ganze äußere Aufführung der Dramen, der Pomp des antretenden Chors in goldenen Kränzen und kostbaren Gewändern, das Erscheinen der Schauspieler in feierlicher Erhabenheit der Götter und Heroen, die lebendige Begleitung der Rezitation mit Musik und idealischer und wahrhaft plastischer Mimik, der prächtige Schmuck der Sieges- und Fackelzüge, die architektonisch verzierte Szene mit ihren Tempeln und Palästen, mit ihren Statuen und Malereien und gegenüber der weite Halbkreis von oft 30000 erwartungsvollen Zuschauern, auf welche der blaue Aether des Tages oder der gestirnte Himmel des Abends herabblickte, das alles mußte den Geist heben und zur Andacht stimmen; es mußte sich vereinigen zum Eindruck höchster Festlichkeit und die herrliche Harmonie des Ganzen erzeugen, worin man mit Recht die Vollendung aller Kunst erkannt und bewundert hat.“ (Bode.)

Obschon wir uns den Eindruck einer Tragödienaufführung zu vergegenwärtigen vermögen und von den Meisterwerken des attischen Dramas genug übrig behalten haben, um zu einer vollen Würdigung der großen Dichter zu gelangen, die ihre besten Kräfte diesen Festaufführungen widmeten, so knüpfen sich an die Überbleibsel der Tragödie und die spärlichen und vieldeutigen Berichte über das attische Theater ganze Reihen von Erörterungen und Streitfragen, welche wir hier billig bei Seite setzen dürfen. Wie viel dramatische Aufführungen an jeder der Dionysien stattfanden, ob alle Dichter (wie Aeschylos) mit einer Trilogie von Tragödien und einem daran geschlossenen Satirspiel um den Preis kämpften („Tetralogie des attischen Theaters“) oder ob vorwiegend einzelne Tragödien aufgeführt, ob hie und da Tragödien über den gleichen Stoff von verschiedenen Dichtern einander gegenüber gestellt wurden, oder die wetteifernden Poeten immer verschiedene Stoffe ergriffen, unter welchen Umständen die aufgeführten und preisgekrönten Werke wiederholt wurden — das alles gehört mit hundert Fragen über Chor und Chorregie, über Ausstattung, Kostüm und musikalische Begleitung, über Maske und Kothurn, zu den Aufgaben gelehrter Forschung und Kritik.

Schon von dem ältesten der großen Dramatikertrias, dem Marathon- und Salamiskämpfer A e s ch y l o s (525—456), gingen alle höchsten Wirkungen aus,

welche man der attischen Tragödie im Ganzen beilegt. Denn wenn auch von seinen angeblich siebzig dramatischen Werken nur der zehnte Teil (sieben Dramen) und nur in der „Orestie" ein vollgültiges Zeugnis der Behandlung eines Stoffes in einer Trilogie, einer Folge von drei Dramen, erhalten blieben, so reicht dies doch hin, um Aeschylos den geistig mächtigsten, tiefsten und weihevollsten Dichter aller Zeiten hinzuzugesellen. Das wenige, was wir über das Leben des Aeschylos wissen, führt zu dem Schlusse, daß er, nachdem er den großen Aufschwung Athens mit einer Reihe gewaltiger Tragödien begleitet und in gewissem Sinne gefeiert, von jüngeren Nebenbuhlern überwunden ward und sich für einige Jahre an den Hof des Hieron von Syrakus begab, wo er seine älteren wie neuen Tragödien zur Aufführung brachte. Als er dann vernahm, daß man sich in Athen seiner erinnere und ihn zurückwünsche, kam er mit der „Orestie", führte dieselbe unter allgemeiner Teilnahme auf und errang den ersten Preis. Trotz des ungeheuren Eindrucks der „Eumeniden" ward aber der alte, so ehrwürdige Einfluß des Areopag, welchen Aeschylos eben verherrlicht hatte, durch eines der demokratischen Gesetze beseitigt, die noch in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. die alte Verfassung des Staates umgestalteten. Tief verletzt verließ er im Alter zum zweitenmale Athen und starb zu Gela in Sizilien, in seiner Grabschrift nur seiner Teilnahme an der Marathonschlacht, nicht seines Dichterruhmes, den er für vergänglich hielt, gedenkend. Die Dichterkraft des Aeschylos wurzelt in der tiefsten Hingabe an Vaterland, Sitte und die unerforschlich waltende Gottheit, in der Energie eines kräftigen männlichen Charakters, der allem Erhabenen, Großen, innerlich Edlen mit lebendiger Sympathie gegenübersteht, in der tiefsten Überzeugung, daß seine Kunst eine heilige und das Volk erhebende sei. Das stolze und kühne Pathos, die leidenschaftliche wie die feierliche Sprache seiner Tragödien entsprechen der Großheit seiner Phantasie und seiner Lebensanschauung. In einfacher Strenge gestaltet er seine Stoffe, in deren Wahl sich die eben errungene Unabhängigkeit des Dichters von den ursprünglichen Mythen kundgiebt, die Handlung drängt ohne besondere Motivierung der Wirkung des Schreckens zu und bleibt überall symbolisch, in der Charakteristik wächst „das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus", die mächtig daherrauschenden Chöre enthüllen die tiefe Empfindung, die ethische Hoheit und Strenge des Dichters in all ihrer Mannigfaltigkeit. Wenn man das Erhabene und Schöne als Gegensätze fassen will, so gehört Aeschylos ganz und gar zu den poetischen Vertretern des Erhabenen. Die sämtlichen erhaltenen Werke des Dichters „Die Perser", „Die Sieben gegen Theben", „Die Schutzflehenden", „Der gefesselte Prometheus", die drei zur „Orestie" verbundenen Tragödien: „Agamemnon", „Die Grabspenderinnen" (Choëphoren), „Die Eumeniden" bekunden eine so ausgeprägte und feste Eigentümlichkeit, daß wir wohl glauben dürfen, auch die Kenntnis der zahlreichern verloren gegangenen Schöpfungen würde dem Totalbilde der Aeschyleischen Dichtung nur einzelne neue Züge verleihen, es aber nicht wesentlich verändern. Der stolze, den Göttern dankbare Patrio-

tismus des Dichters hat den höchsten poetischen Ausdruck in den „Persern" gewonnen, einer Handlung, mit welcher sich Aeschylos von der Heroensage völlig ablöste und in das unmittelbare Leben seiner Gegenwart hineingriff. Die Handlung ist von großartigster Einfachheit und spielt in Susa, der Chor der persischen Großen feiert die Macht und Pracht des nach Griechenland gezognen Heeres und drückt zugleich dunkle Befürchtungen über das unsichere Schicksal aus. Die Mutter des Xerxes, Atossa, verkündet den versammelten Großen, daß ihr im Traume der Geist des verstorbenen Gemahls Darios erschienen sei — die Perser raten zu einem Grabopfer und in den Vorbereitungen dazu erscheint der Unheilsbote, welcher die Niederlage bei Salamis verkündet und schildert, Atossa beschwört nunmehr im Totenopfer den Geist des Darios, dem man die ungeheure Niederlage mitteilt und welcher in ihr nur die Erfüllung einer alten Prophezeiung und im Frevel des Xerxes, der sich nicht mit der Herrschaft über Asien begnügen wollte, der rastlos nach Macht verlangt hat, den Grund der tiefen Demütigung erkennt, die über das stolze persische Weltreich gekommen ist. Er prophezeit den Untergang auch des persischen Landheeres, das Xerxes in Griechenland zurückgelassen und verschwindet unter Blitz und Donner, um dem Auftreten des Xerxes Raum zu geben, der im zerrissenen Königsgewand, mit dem von Pfeilen geleerten Köcher erscheint. In der Erscheinung des Darios spricht der Dichter seine eigenste Anschauung über den Zug des Xerxes aus:

Eine Quelle bittern Leides that sich all den Meinen auf
Und mein Sohn hat sie erschlossen mit der Jugend Übermut:
Hat dem heilgen Arm des Meeres Sklavenketten angelegt,
Hat die freie Wogenstraße umgewandelt durch Gewalt
Zur gemeinen schmutzigen Gasse für sein wüstes Kriegervolk!
Er der Mensch vermaß sich Götter zu bezwingen, frecher Wahn!

Die Maßlosigkeit, welche, der Götter spottend oder ihnen trotzend, das Verhängnis bereitet, ist nach Aeschylos der Kern aller Tragik im Menschendasein. Am gewaltigsten tritt uns diese Auffassung aus der „Orestie" entgegen, in deren drei Tragödien die große Natur und die ethische Strenge des Aeschylos auf ihrer Höhe erscheinen. Im „Agamemnon" der Mord des heimkehrenden Völkerfürsten durch seine Gattin Klytämnestra und ihren Buhlen Ägisthos, in den „Choëphoren" der daraus entspringende Muttermord durch Orestes und das Erscheinen der Rachegeister, welche den Muttermörder ruhelos weiterhetzen, bis sie in den „Eumeniden" zu Gottheiten des Segens verwandelt, von Orestes ablassen, nachdem der Areopagos die Blutschuld des Orestes nach ihren Motiven geprüft und ihn von der weitern Verfolgung ledig gesprochen hat — es greift eins ins andre, es herrscht die gleiche feierlich-tragische Stimmung:

Böses Werk muß untergehen,
Rache folgt der Freveltat,
Denn gerecht in Himmelshöhen
Waltet des Kroniden Rat.

Auch „der gefesselte Prometheus" (wie man annimmt, das Mittelstück einer Trilogie, welche die ganze Prometheusmythe behandelte und mit der Befreiung des gefesselten Titanen durch Herakles schloß) gehört zu den gewaltigsten Werken des Dichters und zeugt für die geistige Freiheit, die sich derselbe in aller Frömmigkeit bewahrte. Die Leiden des Prometheus, der von Zeus' Dienern an den skythischen Felsen geschmiedet wird und mitten in dem furchtbaren Gericht, das Zeus über ihn verhängt, unter den Flammengeschossen der Blitze, dem rasenden Sturm, dem Geheul des Orkans, welcher Himmel und Meer ineinander zu stürzen scheint, gegen das Unrecht, das ihm angethan wird, unter Anrufung des Aethers, des allheiligen Lichts, sich trotzig und ungebrochenen Sinnes erhebt, erfüllen den Dichter mit dem tiefsten Mitgefühl und ganz sicher steht er mit seiner Anschauung nicht schlechthin auf der Seite des strafenden Zeus. Dieser Prometheus überragt an Größe und Kühnheit bei so geringem Umfange und einfacher scheinloser Szenenfolge zahllose Dichtungen aller Zeiten und Völker. „Prometheus' Schweigen selbst ist dramatischer, als die von Thatendrang überströmendsten Reden der meisten dramatischen Helden. Wodurch wird dies bewirkt? Durch die Situation. Diese, das Schauspiel an und für sich, die ungeheure Idee, die sogleich die Phantasie trifft, die sind dramatisch, voll aufregenden, entwicklungsschwangern Lebens. Hat einmal die Phantasie den dramatischen Impuls empfangen, dann sieht sie alles vor ihr in dramatischer Schwingung und thatlebendiger Bewegung". (Klein.) „Die Sieben gegen Theben" und „Die Schutzflehenden" wirken im Vergleich mit „Prometheus" und der „Orestie" minder gewaltig und ergreifend, aber auch nur im Vergleich mit diesen. Auch sie scheinen je Mittelstücke einer tragischen Trilogie gewesen zu sein — die „Sieben vor Theben" führen die Belagerung Thebens und den Wechselmord der feindlichen Brüder Eteokles und Polynikes vor und schließen mit der Erklärung der Antigone, daß sie dem Gebote des thebanischen Senates entgegen den Leichnam ihres Bruders Polynikes dennoch bestatten werde, wobei sich ein Teil des das Volk von Theben vertretenden Chores auf ihre Seite stellt; „Die Schutzflehenden" sind die Töchter des Danaos, die vor ihren gewaltsamen Freiern, den Söhnen des Aegyptos nach Argos flüchten und hier geschützt werden. Die ganze Bedeutung des letztgenannten Dramas liegt im Chor, dem Aeschylos ein selbständiges Leben geliehen und der das heilige Recht des Weibes, verhaßter Ehe zu entrinnen, sich nur in Liebe und nicht im Zwange roher Gewalt hinzugeben, vertritt und verherrlicht. Wie überall erscheint Aeschylos auch in diesem Werke als der poetische Sprecher der geläuterten Empfindung und Weltanschauung der Hellenen, die sich im Gegensatz zu der Barbarei des Ostens weiß und diesen Gegensatz im Kampf zu behaupten, freudig bereit ist. —

Im Verhältnis zum ursprünglich religiösen Charakter der Tragödie zeigte sich des Aeschylos jüngerer Zeitgenosse und großer Nebenbuhler **Sophokles** (496—406) künstlerisch freier, beweglicher und weniger von der ehrwürdigen Tradition beherrscht. Er schränkte die Bedeutung und Mitwirkung der Chöre gegenüber der Handlung wesentlich ein, bildete die Handlung des Dramas

selbständiger aus, fügte den von Aeschylos gebrauchten zwei Schauspielern den dritten hinzu und konnte dadurch die Zahl der mithandelnden Personen vermehren, den Vorgang in eben dem Maße reicher, mannigfaltiger gestalten, als er in seiner Menschendarstellung die riesigen Gestalten des Aeschylos mit Charakteren vertauschte, welche dem menschlichen Empfinden und Handeln seiner eigenen Tage näher standen und unmittelbarer zu Sinn und Seele der Hörer sprachen. Eine jener höchsten Begabungen, deren überwältigende Phantasiefülle, deren Kraft und Leidenschaft von der natürlichsten Anmut in Schranken gehalten worden sind, war Sophokles der geborne Dichter des schönheitsfrohen perikleischen Zeitalters. „Bei Sophokles wurde die tragische Poesie zum treuen Spiegel der Bewegungen, Leidenschaften und Richtungen der menschlichen Seele," der Mensch war ihm noch stärker als allen Hellenen das Maß aller Dinge, in dem berühmten herrlichen Chor der Antigone:

Vieles Gewaltigen
Allergewaltigstes
Ist der Mensch!
Über die Meere selbst
Fährt er im südlichen
Wintersturm hin,
Unter dem brüllenden
Brandenden Wogenschwall
Gleitet er fort.
Auch die erhabenste
Göttin, die Erde,
Die ewig bestehende,
Niemals ermattende
Beutet er aus;
Rastlos jahraus, jahrein
Furcht sie, gezogen
Von Rossen, sein Pflug.

— — — — — — — — — —

Er ersann sich das Wort, den luftigen Hauch
Des Gedankens und lernte sich Wohnungen baun;
So gegen den Reif aus heiterer Luft
Als gegen des Regens, des Hagels Geschoß
Erfand er sich Schutzwehr und Obdach.
Für Jegliches weiß er Mittel und Rat;
Ihm stehe bevor, was immer es sei,
Er schreitet hinein,
Kein Begegnis findet ihn ratlos.
Das eine nur erzwingt er sich nie:
Zu entrinnen der Gruft; doch dacht er sich aus
Die Heilung der schwierigsten Leiden!

spricht sich das freudigste Lebensgefühl mit hinreißender Schönheit aus, ohne daß der Dichter vergäße, welche unüberschreitbaren Schranken der menschlichen

Kraft und allem Menschentum gleichwohl gesetzt bleiben. Auch Sophokles gehörte zu jenen reichen Dichtern, denen der schöpferische Antrieb und die Gestaltungskraft zu jeder Zeit treu bleiben, nach den Überlieferungen der alten Schriftsteller dichtete er hundert bis hundertdreißig Dramen, von denen die Nachwelt gleichfalls nur sieben besitzt. Sophokles scheint die Form der Trilogie mit darauffolgendem Satirdrama nur äußerlich aufrecht erhalten zu haben, die drei Stücke, die er nacheinander aufführen ließ, waren nach Stoff und Plan nicht eng verbunden, wie die des Aeschylos, und sollten als Einzeltragödien jedes für sich wirken. Die vollständigen erhaltenen Tragödien des Sophokles sind „Antigone," „König Oedipus," „Oedipus auf Kolonos," „Ajas," „Philoktet," „Elektra," „Die Trachinierinnen," von einer großen Anzahl der verloren gegangnen haben sich Fragmente erhalten, „die von Komposition und Beschaffenheit der Stücke keinen vollständigern Begriff geben, als sich aus einem Haufen gefärbter Steinchen und Stifte eine Vorstellung von den Bildern einer zerstörten Mosaik gewinnen läßt." (Klein.) Indes weisen die erhaltnen sieben Schöpfungen eine Verschiedenheit unter sich auf, welche den Umfang der schöpferischen Phantasie und der gestaltenden Meisterschaft des großen Tragikers erkennen läßt. „Antigone" verkörpert in den reinsten und großartigsten Zügen den Konflikt zwischen innerem und äußerem Pflichtgebot, zwischen dem im Menschenherzen wohnenden Sittengesetz und dem Gesetze des Staats, welche in Antigone und Kreon gleich unbeugsame Vertreter haben. Die Bestattung, welche Antigone den sterblichen Resten ihres Bruders, dem Verbot Kreons trotzend, zu teil werden läßt, ist eine jener freien Thaten des Herzens, deren Recht aus dem ursprünglich göttlichen Gesetz erwächst, mit dem keine Satzung des Staats in Widerspruch stehen darf. „Nicht mit zu hassen, mit zu lieben bin ich da" ruft Antigone aus der Tiefe ihrer Frauenseele Kreon entgegen, als er ihr zur heiligen Pflicht machen will, dem Bruder die letzten Ehren zu versagen, ihn besiegend geht sie in den Tod und zerschmettert erkennt Kreon, nachdem sein Haus verödet ist, daß er „seiner Würde Recht" gegen eine höhere Macht eingesetzt hat. — „König Oedipus" stellt das Hereinbrechen des ungeheuren Geschicks über das Haus des Laios, die allmähliche Enthüllung weit zurückliegender Frevel in erschütternder Weise dar. Der Gegensatz, welcher in der Glückessicherheit des Oedipus, in der unglaublichen Verblendung, mit der er eifervoll die eignen Frevel ans Licht zieht und in der Ahnung und Erkenntnis liegt, welche der Zuschauer vom Beginn der Tragödie oder doch vom Auftreten des Teiresias an hat, ist eine der eigentümlichsten und stärksten Wirkungen, die jemals von der tragischen Bühne ausgegangen sind. — „Oedipus auf Kolonos," ein Alterswerk des Sophokles und seine letzte Dichtung, stellt die letzten Erlebnisse des Oedipus und den Frieden dar, den der blinde König im Hain der versöhnten Rachegötter zu Kolonos endlich findet. Diese Tragödie des Todessehnsucht ist von der reichsten ergreifendsten Lyrik durchhaucht, der Hinweis auf ein seliges Leben nach dem Tode, in dem die Unbill des Irdischen ausgeglichen wird, hebt sich über die unbestimmten Unsterblichkeitsvorstellungen der Hellenen, die immer ein gewisses Grauen einschlossen, schwung-

voll hinaus. — „Ajas" und „Philoktet" behandeln je einen den Sagen vom Trojazug und Krieg entlehnten Stoff, sie lassen beide die Meisterschaft des Dichters in Überwindung schwieriger, ja bedenklicher Vorwürfe bewundern. Im Ajas spielt die Geistesverwirrung des Ajas nur eine kurze Rolle im Vorspiel, die tiefe Scham und Reue, welche der Held empfindet, als er zum Bewußtsein erwacht, die Trauer um ihn und seine Bestattung, welche Teukros und Odysseus gegen die Atriden durchsetzen, sind die Hauptsache. Im „Philoktet" handelt es sich um den Helden, welcher die Pfeile des Herakles besitzt und als unheilbarer Kranker von seinen Genossen auf wüster Insel zurückgelassen worden ist. Da ohne seine Waffen Troja nicht erobert werden kann, erscheinen Odysseus und Neoptolemos bei Philoktet, der erstere setzt sich durch den Sohn des Achill in den Besitz des zauberkräftigen Bogens, Neoptolemos aber, ein schlichter gradherziger Held, vermag die Rolle, die er übernommen, nicht durchzuführen, giebt dem kranken Philoktet den Bogen zurück, und will ihn selbst in die Heimat geleiten, bis die Göttererscheinung des Herakles die Abneigung Philoktets mit nach Troja zu ziehen besiegt. „Elektra" ist in Empfindung und Charakteristik die herbste der uns bekannten Tragödien des Sophokles, sie behandelt die gleichen entsetzlichen Vorgänge wie „Die Choëphoren" des Aeschylos, nur daß bei Sophokles die Gestalt der rachedürstenden Elektra in den Vordergrund tritt. In der unübertrefflichen Szene, in welcher Elektra den vermeinten Tod ihres Bruders Orest beweint, gewinnt sie unser ganzes Herz; in die eherne Unbeugsamkeit, mit welcher sie den Bruder zum Mord der schuldigen Mutter ermutigt und die Unheilsthat mit ihrem Beifall begleitet, vermag die Empfindung andrer Zeiten und Völker nicht einzustimmen. Durch die Gestalt der Elektra allein sollte Sophokles vor dem oft erhobenen Vorwurf, ein weiblicher Dichter im Vergleich mit dem männlichen Aeschylos zu sein, geschützt werden. Die Tragödie „Die Trachinierinnen," welche den Tod des Herakles darstellt, darf wohl als das mindest bedeutende der erhaltenen Werke des Sophokles gelten, gleichwohl ist kein vollgültiger Grund vorhanden, ihm (wie einzelne Kritiker gethan) das schwächere Stück abzusprechen oder die Vollendung desselben seinem Sohne Jophos zuzuschreiben, welcher sich gleichfalls als tragischer Dichter versuchte.

Im gleichen Jahre mit Sophokles schied sein poetischer Zeitgenosse Euripides (480—406 v. Chr.) aus dem Leben; seine Tragödien und ihre Erfolge waren neben denen der Sophokleischen hergegangen, obschon sie ihrem Wesen nach einem anderen späteren Zeitalter anzugehören scheinen. Nach der Sage am Siegestage von Salamis und auf dieser Insel selbst geboren, hatte sich Euripides nach einem wechselvollen Leben vor fortgesetzten Angriffen seiner Gegner, unter denen der Komödiendichter Aristophanes der hervorragendste war, vor häuslichem Unglück und dem wachsenden Mißgeschick des einst so glänzenden Athen im peloponnesischen Kriege, nach Pella, der Residenz der makedonischen Könige, geflüchtet, wo er einen gewaltsamen Tod gefunden zu haben scheint. Euripides war eine hochbegabte, aber grüblerische und skeptische Natur, ward von der Philosophie des Anaxagoras und den eben auftauchenden

Lehren der Sophisten angezogen und entfaltete seine Eigenart als Dichter unter der Einwirkung neuer Gedanken über Welt, Leben und Menschen, welche er für vortrefflich und förderlich hielt. Er ward nicht mehr von der Weihe und dem ungebrochenen Selbstgefühl seiner großen Vorgänger getragen, war allzu sehr bestrebt, den Massen, die im demokratischen Athen die Macht hatten, zu gefallen, und stand den Mythen, auf die der tragische Dichter als Stoffquellen angewiesen war, mit sehr veränderten Empfindungen gegenüber. Er sah die Heroen nicht mehr von einem Abglanz göttlichen Lichtes umspielt, er verwandelte Gestalten grundedel und gut in „die kläglichsten Wichte", hüllte die in Lumpen, die „mächtige Könige waren zuvor", und zog in den tragischen Kreis alle die Sagen herein, in denen er die vielgestaltige und nicht immer erhebende Wirklichkeit, die ihn umgab, wiederzufinden meinte. Er war unter den großen attischen Tragikern der Realist in dem Sinne, als er die tragische Handlung den Vorgängen und Sitten seiner eigenen Region nach Möglichkeit anzunähern und bis auf die Nachahmung der öffentlichen, beim Volke von Athen nur allzu beliebten Gerichtsverhandlungen der Zeit anzupassen suchte. Er besaß im Ausmalen heftiger Leidenschaften, seelischer Wandlungen seine Stärke. Den Chor, welcher ihm bei seiner Kunstrichtung mehr störend als förderlich sein mußte, drängte er beinahe ganz zurück, beschränkte ihn auf lyrische Prachtstücke, der Handlung wußte er durch Intriguen einen bisher nicht gekannten Reiz zu verleihen, verließ sich aber daneben auf die Macht plötzlicher ungeahnter Wendungen, neuer Überraschungen, für die er, trotz seiner sehr geminderten Ehrfurcht vor den Göttern, die Götter mit Vorliebe in Anspruch nahm. Seinen geistvollen und belebten Dialog, dessen wohlgegliederten Satzbau die zeitgenössischen Redner nachahmten, suchte er nach doppelter Richtung hin wirksam zu steigern, indem er auf der einen Seite die Sprache des täglichen Lebens, die Lebendigkeit und die Skepsis der beweglichen attischen Zunge hereinzog, auf der andern Seite durch prunkhafte und bilderreiche Deklamation, durch Virtuosenstücke für die Darsteller, seine vielgepriesenen Monodien, das Publikum zu berauschen trachtete. Er würde mit alledem nicht einen ersten Platz unter den Tragikern errungen haben, wenn seine besseren Stücke nicht auch eine Fülle wahrhafter Schönheiten und eine Reihe von lebendigen und fesselnden Gestalten enthielten, wenn er nicht bedeutende Momente des Gemüts- und Seelenlebens unter allen Dichtern zuerst erschlossen hätte. Auf die Entwicklung des modernen Dramas hat Euripides stärker und tiefer eingewirkt, als seine beiden größeren und edleren Vorgänger, die attische Tragödie aber ihrer idealen Stellung im Staats- und Volksleben beraubt.

Von den hundertundzwanzig Stücken, welche die Alten dem Euripides zusprachen, kennen wir siebzehn Tragödien und ein Satirspiel, nachdem die Kritik einstimmig die Tragödie „Rhesos", welche unter den Werken des Euripides mit aufgeführt ward, für unecht erklärt hat. Die als echt anerkannten Werke sind von bemerkenswerter Ungleichheit sowohl in Bezug auf künstlerische Anlage und Motivierung, als in Bezug auf die sprachliche Be-

handlung; ja es läßt sich keineswegs behaupten, daß die nüchterne, sophistisch aufklärerische und platt verständige Weltanschauung, welche man dem Euripides gemeinhin zuschreibt, alle diese Dramen beherrsche. Vielmehr scheint Euripides in seinen spätern Jahren sich der religiösen Empfindung und Anschauung wieder genähert zu haben und wenn man die Grundstimmung in der mächtigen Tragödie „Die Bacchantinnen“ nicht für eine erkünstelte und erlogene erklären will, wird man eine innere Umkehr des Dichters annehmen müssen. Als die vorzüglichsten Tragödien des Euripides sind wohl „Medea“, „Hippolytos“, „Hekabe“, „Die Herakleiden“, „Jon“, „Die Phönizierinnen“, „Iphigenie in Aulis“, „Iphigenie in Tauris“, „Die Bacchantinnen“ anzusehen, — die drei ersten namentlich durch die fortreißende Darstellung der gewaltigsten und dunkelsten Leidenschaften ausgezeichnet. Der innere Kampf in der Seele der Medea zwischen ihrer zur Raserei gewordenen eifersüchtigen Erbitterung über Jasons Treulosigkeit und zwischen der Liebe zu ihren Kindern, die unheilvolle Glut der Phädra für ihren jugendlich schönen Stiefsohn Hippolytos, die gewaltige Racheleidenschaft der greisen Hekabe sind mit seelischer Tiefe und höchster Energie zur Darstellung gebracht, einzelne Szenen sind von einer Schönheit und Großartigkeit, wie sie nur dem echten Mitgefühl des Dichters für seine Erfindungen und Gestalten entquellen kann. Die Herakleiden behandeln die Sage, daß die von Eurystheus verfolgte Nachkommenschaft des Herakles bei den Söhnen des Theseus in Attika Schutz sucht und findet, verherrlichen den freiwilligen Opfertod der Makaria, durch welchen Eurystheus überwunden wird und kehren ihre Spitze gegen die entarteten Herakleidennachkömmlinge, die Spartaner, welche das gastlich großmütige Athen verheerend bekriegen. Im „Jon“ fesselt die lebendige und liebevolle Charakteristik namentlich des unschuldigen Jon, den die Eifersucht der Kreusa bedroht, daneben die vaterländische Gesinnung; doch gehört auch dieses Werk in die Reihe der Intriguenstücke des Euripides, welche nur durch eine äußerlich plötzliche und gewaltsame Enthüllung zum beabsichtigten Ausgang geführt werden können. „Die Phönizierinnen“ (Phönissen, so vom Chor gefangener tyrischer Frauen betitelt) sind eine eigentümliche Neugestaltung der Oedipussage und zählen zu den späteren Werken des Euripides. „Iphigenie in Aulis“ gehörte der Anlage und ursprünglichen Durchführung nach zu Euripides' besten Dramen, es gründet sich auf die Sage von der beabsichtigten Opferung der Iphigenie vor der Ausfahrt der Griechen nach Troja und stellte in der Gestalt der Iphigenie eine Frauennatur dar, die sich von der natürlichen Todesfurcht in edelster und hinreißendster Weise zur heroischen Hingebung, zum freiwilligen Opfertod erhebt. Leider ward diese „Iphigenie“ durch Zusätze bedenklicher Art entstellt, so daß selbst die Echtheit, für die doch der Stil der besten Szenen überzeugend spricht, in Frage kommen konnte. Noch höher steht „Iphigenie in Tauris“, in Bezug auf die konsequente, psychologisch richtige und zugleich fesselnde Durchführung des Plans, auf die lyrische Innerlichkeit des Werks und die schöne Gestalt der Iphigenie, von vielen für die beste und edelste Schöpfung des Dichters erklärt. Anschaulich; mächtig

und schwungvoll, einheitlich in der Wirkung, tief leidenschaftlich und in den Chören von einer bei Euripides seltenen Hoheit zeigt sich die Tragödie „Die Bakchantinnen", welche er zuerst am Hofe von Pella aufführen ließ. — Die übrigen Trauerspiele des Dichters: „Orestes", „Alkestis", „Andromache", „Die Schutzflehenden" („Hiketiden"), „Helena", „Die Troerinnen", „Elektra", „Der rasende Herakles" entbehren natürlich der schon gedachten Einzelvorzüge nicht, lassen aber die Mängel des Dichters zum Teil sehr stark und sehr charakteristisch hervortreten. In der „Helena", im „Orestes" und der „Elektra" namentlich herrscht jene Neigung zum Trivialen und Alltäglichen, auf welche hin ihn Aeschylos in Aristophanes' Fröschen den „Bettelheldendichter" und „Lumpenflicker" schilt, in den „Troerinnen" sind die äußern Gräuel in peinlicher Weise gehäuft, so daß dieselben der spätern Schreckenstragödie entschieden als Vorbild gedient haben. Das Satirspiel „Der Kyklop" dramatisiert die der Odyssee entnommenen Abenteuer in der Höhle des Polyphem. Die Hauptrolle spielen hier weniger Polyphem und Odysseus als vielmehr Silenos mit seiner Schar von Satirn, welche als Knechte auf dem Eiland des Polyphem dienen und seit Jahren keinen Tropfen Wein, nur schnöde Milch und Käswasser zu sehen und zu kosten bekamen. Das Herannahen des Odysseus mit den Weinschläuchen bringt die echte bakchische Stimmung hervor, welche den Satirspielen zu eigen war, Stoff und Behandlung schickten sich hier gleich gut zur „scherzenden Tragödie". — Trotz der großen Zahl seiner Stücke und trotz dem Wohlgefallen, welches der Demos von Athen an denselben zeigte, gelang es Euripides doch nur fünfmal den ersten tragischen Preis zu erringen.

Die große Zahl der attischen Dramatiker, welche neben und nach der gewaltigen Dichtertrias schufen und wirkten, sind für die Nachwelt leider nur „Name — Schall und Rauch". Dies ist um so mehr zu beklagen, als wenigstens einige von den Zeitgenossen Sophokles' und Euripides' im höchsten Ansehen standen. Namentlich Ion von Chios, welcher zwischen 470 und 420 lebte, jedenfalls vor Aufführung von Aristophanes' Komödie „Der Friede" starb, scheint große Erfolge errungen zu haben, von seinen Tragödien erhielten sich einige Titel und durchaus unbedeutende Bruchstücke. Aristophanes gedenkt einer Tragödie „Der Morgenstern", auch ein „Agamemnon", ein „Laertes", „Teukros" und eine „Omphale" werden unter Ions Dramen genannt und erweisen, daß die Phantasie der Dramatiker jede Episode der Mythe und der Heroensagen ergriff. Auch Achäos von Eretria (484—400), der übrigens nur einmal den tragischen Kranz ersiegte, schrieb im Wetteifer mit Sophokles und Euripides Tragödien und Satirspiele, von denen siebzehn Titel und ein paar kümmerliche Worte erhalten wurden. Ein sehr fruchtbarer Dramatiker scheint Neophron von Sikyon gewesen zu sein, von welchem hundertundzwanzig Dramen aufgeführt wurden, die sämtlich bis auf nichtssagende Reste verloren sind. Auch von der Nachkommenschaft der großen Dichter, deren einige in den poetischen Fußstapfen ihrer Väter wandelten, wissen wir nicht mehr, als die Namen. Ein Schwestersohn des Aeschylos, Philokles, dessen

Sohn Morsimos, dessen Enkel Astydamas (der mit sechzig Tetralogien oder zweihundertvierzig Dramen vielemale im tragischen Wettkampf siegte), der Sohn des Sophokles, Jophon, und ein Enkel desselben führten Tragödien auf und behandelten den überlieferten Stil der großen Ahnen als Erbteil. Besondere Teilnahme fanden die Tragödien des Agathon, eines Dichters aus angesehener attischer Familie, der noch mit Euripides in Wettkampf trat, mit Sokrates und Plato in persönlichem Verkehr stand, den Aristophanes in der „Tesmophorienfeier“ als verbuhlten, weibisch-weichlichen Poeten parodierte und von dem einige Tragödientitel erhalten blieben.

Schon in der Generation der Tragöden, welche auf die Zeit des Euripides folgte, ging es mit dem Glanz der attischen Volksbühne reißend rasch zu Ende, es kam die Zeit, in der die tragische Kunst von zahllosen Unberufenen geübt ward und die persönliche Stellung der Poeten oft genug über die Annahme und Aufführung ihrer Werke entschied, die Zeit, in welcher einzelne Poeten begannen, Dramen zum Lesen zu dichten, in welcher die gepriesenen Darstellungen der attischen Bühne nach einer Menge von Orten hin übertragen wurden, an denen die gesunden Voraussetzungen fehlten, die im vierten Jahrhundert auch schon in Athen hinfällig zu werden begannen, die Zeit der Virtuosität und eifrigen Bewunderung wandernder großer Schauspieler, für welche das poetische Kunstwerk nicht mehr Zweck, sondern Mittel zum Zweck war. Unter den Vertretern des Trauerspiels in diesem Zeitraum werden Kritias, das Haupt und die Seele der blutgierigen Oligarchenregierung, der Athen am Ende des peloponnesischen Krieges überliefert ward, ferner Dionysios I. von Syrakus (431—367 v. Chr.), der bekannte Tyrann, genannt, welcher die Athener durch reiche Geschenke dazu bewog, seine Tragödie „Hektors Lösung“ 367 preiszukrönen. Auch eine „Alkmene“, einen „Adonis“ dichtete er, bei einigen Tragödien soll der Dichter Antiphon, den Dionys späterhin wegen eines Scherzwortes hinrichten ließ, sein Mitarbeiter gewesen sein. — Großer Beliebtheit (bei den Lesern von Tragödien) erfreute sich Chäremon, der erste jener Dramatiker, die für den Mangel an Erfindung, Motivierung und Charakteristik durch „schöne Sprache“, durch Bilderprunk und Redeblumen zu entschädigen trachten. Von seinen Tragödien, ebenso von denen des Theodektes von Phaselis (um die Mitte des vierten Jahrhunderts) blieben gleichfalls nur kleine Reste, welche ein philologisches, kein litterarisches Interesse zu erregen vermögen. Die alexandrinischen Litteratoren verzeichnen noch Dutzende von Tragödien und Tragikern, über deren Wert oder Unwert wir uns nicht einmal eine Vermutung erlauben dürfen; der besonderen und gerechten Hochschätzung, in welcher die großen Tragiker standen, ist es wohl vor allem zu danken, daß uns wenigstens ein immerhin kostbarer Bruchteil ihrer Schöpfungen geblieben ist. Nach Euripides bildete sich eine realistische Tragödenschule, deren Charakter und Sprache Aristoteles platt, alltäglich und gemein schilt. —

Schlimmer noch als um das vollständige Bild der griechischen Tragödie ist es für die Nachwelt um dasjenige der Komödie bestellt. Hier hat es das

Schicksal gewollt, daß unsere Kenntnis namentlich der großen attischen Komödie der perikleischen und der nachfolgenden Periode auf die Werke eines, allerdings des genialsten und erlauchtesten Dichters, beschränkt ist. Die Komödie, die aus den Scherz- und Spottchören, den Mummereien, den ausgelassenen Umzügen und Tänzen beim Dionysosfeste hervorging, hatte vor ihrer glänzendsten Entfaltung in Athen bereits in Megara und darnach in den dorischen Pflanzstädten in Sizilien eine bedeutende Entwicklung erlangt. Um die Mitte des fünften Jahrhunderts standen in Syrakus die ausgelassenen Spiele des Epicharmos von Kos, die „Mimen“ des Sophron in hohem Ansehen. In Attika fügte bereits im Beginn des fünften Jahrhunderts (498 v. Chr.) Chionides den alten volkstümlichen Chören einen Sprecher hinzu, der indes die eigentliche Komödie mit wesentlich politischem Gehalt, mit der Zuspitzung auf die öffentlichen Zustände um so weniger schon begründen konnte, als dieselbe den Volksstaat der späteren Zeit zur Voraussetzung hat. Dieser Charakter der Komödie ward in der Zeit des Perikles durch Dichter wie Krates, Kratinos und andere ausgeprägt. Von da an übte die Komödie, welche, gleich der Tragödie mit einem Chor ausgerüstet, aber durch grelle, karrikierte Masken, durch bunte, phantastische Verkleidung der Choreuten, von der Ausstattung der Tragödie wesentlich unterschieden war, übrigens ebenso wie die vornehmere Tragödie auf Staatskosten in Szene gesetzt wurde, die stärkste Wirkung und „das Amt einer politischen Zensur“ im attischen Staats- und Gemeindeleben. „Jedes ihrer Dramen beleuchtet das Gesamtleben des Staates in einem einzelnen bedeutenden Momente, worin das Allgemeine zu gleicher Zeit sich abspiegelt. Die Komödiendichter malten unablässig die Unpolitik und Anarchie des mehr und mehr in Ochlokratie entartenden Staates, die winzigen Staatsmänner, die Erniedrigung der Bürger in Volksversammlungen und Gerichtswesen, die Auflösung der menschlichen Bande in Religion und Erziehung, in Ständen und Geschlechtern“ (Bernhardy). Bei der Notwendigkeit, die Wirklichkeit komisch und satirisch darzustellen, bei der unbedingten Herrschaft einer oft zügellosen und unverständigen Demokratie wurden die Komödiendichter gleichsam unwillkürlich auf Seite der staatserhaltenden, der aristokratischen und konservativen Kreise, hinübergedrängt. Da aber auf die Masse der Bürgerschaft gewirkt, dieselbe in jene Laune versetzt werden mußte, in der sie es ertrug, ihre eigne Thorheit, ihre Laster im komischen Spiegel vorgehalten zu bekommen, so durfte der Komödiendichter nicht nur in Bezug auf phantastische unterhaltende Kontraste, sondern auch auf Derbheiten, Zügellosigkeiten, unflätige Scherze und Scherzworte das Äußerste nicht scheuen. Der Grundton der attischen Komödie, wie wir sie aus Aristophanes’ erhaltenen Werken kennen, war so kühn und frei, daß der Dichter um seiner sittlichen Ideen wie um der komischen Wirkung willen jede Schranke niederwarf, die niedrigsten Menschlichkeiten ans Licht zog und den Weinrausch, den die Chöre der Winzer von Haus aus dargestellt hatten, durch seine ganze Handlung hindurchgehen ließ. Auf die Schrankenlosigkeit der altattischen Komödie wirkte der Umstand, daß die Frauen wenn nicht in allen so doch in vielen Fällen

vom Besuch des Theaters ausgeschlossen blieben, sehr bedeutend und entscheidend ein.

Nicht sowohl als Vorläufer denn als Zeitgenossen des Aristophanes wirkten Pherekrates, Telekleides, Hermippos und Eupolis, sämtlich Athener. Der letztere scheint anfänglich gemeinsam mit Aristophanes gearbeitet zu haben, später überwarf er sich mit demselben und trat um so mehr als dessen Nebenbuhler auf, als auch er mit seinen Hauptkomödien die Wechselfälle des peloponnesischen Krieges begleitete. Nur Titel und einzelne Verse sind von seinen Komödien „Die Heloten", „Die Freunde" (gegen Perikles und Aspasia gerichtet), „Die Ziegen", „Die Bundesstädte", „Die Schmarotzer", „Die Demen" erhalten, und da er gegen Hyperbolos, Alkibiades, den reichen Kallias, gegen die Sophisten Gorgias und Protagoras mit der Geißel der persönlichen Satire aufzutreten wagte, so muß er ähnliche Wirkungen wie Aristophanes erzielt haben. Auch die komischen Dichter kämpften um den Preis, den in einzelnen Fällen und bei der unberechenbaren Launenhaftigkeit des Publikums keineswegs allemal die besten Leistungen errangen. Doch schwang sich Aristophanes (444—388 v. Chr.) allmählich an die Spitze der komischen Dichter und die Unerschrockenheit, mit der er trotz fortgesetzter Bedrohungen und mehrfacher Prozesse die öffentlichen Zustände poetisch-phantastisch spiegelte und besprach und in seinen berühmten „Parabasen" den attischen Demos direkt anredete, zeugt dafür, daß auch in der schlimmsten Zeit den Athenern weder der Humor noch das feine und freie Verständnis für die Macht des Dichterworts abhanden kam. Was wir von Person und Leben des Aristophanes wissen, ist unzureichend; der Versuch, ihm das athenische Bürgerrecht zu bestreiten, scheiterte kläglich, daß er in hohem Ansehen stand bezeugt das Gastmahl des Platon, wo er in der Gruppe der vorzüglichsten Männer erscheint. Von vierzig Komödien, die er verfaßte, gingen die meisten bis auf die Titel und einzelne Verse verloren. Die erhaltenen Lustspiele des Aristophanes „Die Acharner", „Die Ritter", „Die Wolken", „Die Wespen", „Der Friede", „Die Vögel", „Lysistrata", „Die Thesmophorienfeier", „Die Frösche", „Die Frauenherrschaft", „Plutos" (sämtlich deutsch von Donner), gewähren das volle Bild von der hohen Bedeutung, der dichterischen Macht, aber auch vom üppigen Übermut der attischen Komödie, auf der Höhe ihres Einflusses, welche während des verhängnisreichen peloponnesischen Krieges erreicht ward. „Die Acharner" (unter dem Archon Euthydemos im sechsten Jahre des peloponnesischen Krieges, 425 v. Chr. aufgeführt), hatten die Tendenz, auf den Frieden mit Sparta hinzuwirken und den Chor der kriegerischen Kohlenbrenner aus Acharnae allmählich für den Frieden umzustimmen. Schon damit legte Aristophanes große Kühnheit an den Tag. Noch herzhafter griff er die kriegerische und den kriegerischen Neigungen des attischen Volkes schmeichelnde Demagogie in der Komödie „Die Ritter" an, welche 424 v. Chr. unter dem Archon Stratokles aufgeführt, in tollustigem Übermut und mit tiefeinschneidender Satire die politische Führerrolle des Lederhändlers Kleon und seinen Ein-

fluß auf Athen in der Gestalt jenes frechen Hausvogtes verkörpert, der den Demos, einen des Paphlagoners würdigen bürgerlichen Greis, als welcher das attische Volk dargestellt erscheint, lenkt, betrügt, beschwatzt, grob bevorteilt und ihn täglich kindischer macht. Der Chor der „Ritter“ jammert über diese Zustände, findet aber in sich selbst keine Kraft, den gewaltigen Demagogen, den er haßt, zu stürzen, und der Erlöser des Demos erscheint erst in der Person des Wursthändlers Agorakritos, der gleich Kleon, gemein, verwegen und vom Markte ist, auch von den Musenkünsten nichts weiß, aber den Paphlagoner an Frechheit, roher Gemeinheit, brüllender Stimme und spitzbübisch gewandter Volksschmeichelei überbietet. Mit geläufiger Zunge weiß der Wurster den Demos zu überreden, sich in seinem Wurstkessel jung kochen zu lassen und nach der politischen Anschauung des Komödiendichters erscheint dieser verjüngte Demos am Schluß im Gewande des Marathonkämpfers:

Ganz so wie er einst sich am Mahle gesellt dem Miltiades und Aristeides, —
Dort könnt ihr ihn sehen mit Cicaden im Haar, glanzvoll, im Gewande der Vorzeit,
Nicht duftend nach Muscheln, von Myrrhen umwallt und dem Balsamdufte des Friedens!

Die Athener jauchzten dem Schlußbilde der „Ritter“ zu, ohne sich damit zu dem von Aristophanes vertretenen politischen Ideal zu bekennen; wie es denn das Geschick des Komödiendichters blieb, mit dem glänzendsten Talent eine weit zurückliegende und unwiederbringliche Gestaltung der Staatsverhältnisse zu vertreten. In der Komödie „Die Wolken“, die zu den phantasiereichsten und genialsten Erfindungen des Dichters gehört, griff Aristophanes die Sophisten an, welche, wie er es empfand, den frommen Glauben, die strenge Zucht und den schlichten Bürgersinn der alten, guten Zeit zersetzten. Für das Haupt der Sophisten sah er irrig und doch wiederum verzeihlich genug Sokrates an und stellte ihn als den Lehrer dar, welcher keine andere Götter kenne als „das Chaos hier, die Wolken umher und die mächtige Zunge“. Der Unterricht, welchen der attische Landmann Strepsiades bei Sokrates nimmt, soll die Wirkung der sophistischen Philosophie auf die Volksanschauung wiedergeben und die Wirkung ist eine komische im höchsten Sinne. Die Schlußwendung, nach welcher die von den Sophisten angerufenen Wolken (der Chor) sich als Dienerinnen der alten verleugneten Gottheiten enthüllen und der alte Strepsiades vom eignen Sohne Pheidippides, den er in die Sophistenschule geschickt, nun zum Gefühl seines Unrechts geprügelt wird, entsprach wiederum der Grundanschauung, welche der Dichter überall vertritt. — „Die Wespen“, 422 v. Chr., unter dem Archon Ameinias dargestellt, bekämpften die Richterwut und die Ausschreitungen der attischen demagogischen Justiz und verspotteten in dem Prozeß über den Hund, welcher den sikelischen Käse gefressen hat, in ergötzlichster Weise die eingerissenen schlimmen Gewohnheiten der Heliasten. Die Komödie „Der Friede“, unter Archon Alkäos 421 neben Eupolis „Schmarotzer“ zur Aufführung gebracht, verkörperte in allverständlicher Symbolik das tiefe Friedensbedürfnis der Athener, das kurze Zeit darauf im Frieden des Nikias seinen politischen Ausdruck fand, wie in der kühnen allegorischen Dichtung des

Aristophanes seinen poetischen. — Aristophanes' Pracht- und Meisterwerk „Die Vögel" wurden 414 unter dem Archon Chabrias aufgeführt, sie gestalten und geiseln mit höchster dichterischer Freiheit und der genialsten Laune den politischen Schwindelgeist der Athener, welcher sich eben in der von Alkibiades angeregten und betriebenen großen Heerfahrt nach Sizilien wundersam kundgegeben hatte. Der Dichter hätte nicht wagen dürfen, die Unternehmung, die mit so ungeheuren Opfern begonnen worden und deren Ausgang damals noch völlig ungewiß war, unmittelbar anzugreifen. Doch indem er die Sache verallgemeinerte und die Athener Rathefreund und Hoffegut aus der Vaterstadt auswandern ließ, um ein Reich mit den Vögeln zu gründen und die Herrschaft der Götter in den seligen Höhen, wie die der Menschen auf Erden zu brechen, indem er mit genialem Humor die Phantastik zugleich geiselte und jeden Reiz der Phantastik entfaltete, schuf er sich die Möglichkeit, mit seinem Wolkenkuckucksheim die nebelhaften Erwartungen, welche sich an das Unternehmen gegen Syrakus knüpften, erschütterndem Gelächter preiszugeben. — In der „Lysistrata", welche 411 unter dem Archon Kallias zur Darstellung gebracht wurde, handelt es sich wieder um den Frieden, den ganz Hellas bedarf und den die unter der Führung der Lysistrata verschworenen Frauen erzwingen, indem sie den begehrlichen Männern jeden Liebesbeweis versagen, bis der Hader beendet ist. An fessselloser Derbheit, an zügelloser Lust, welche an die phallischen Chöre gemahnt, aus denen die Komödie erwachsen, läßt „Lysistrata" die früheren Komödien des Aristophanes weit hinter sich. In den beiden folgenden Lustspielen „Die Thesmophorienfeier" (unter dem Archon Theopompos im Jahre 410 v. Chr. zur Aufführung gekommen), und „Die Frösche" (405 unter dem Archon Kallias dargestellt), wendet sich der Komiker gegen den gefeierten Tragiker des Tages, gegen Euripides, in welchem er nicht nur einen künstlerischen Gegner, sondern nach seiner gesamten Anschauung auch einen „Staatsverderber und Volksverführer" bekämpft. Jene Szenen in den „Fröschen", in welchen in der Unterwelt die Seelenwägung der Dichter stattfindet und an deren Schluß Gott Dionysos selbst den erhabenen Aeschylos zur Oberwelt zurückführt, erhoben sich von der derbsten drastischen Komik zur feierlichsten Erhabenheit, eine Steigerung und ein Stimmungswechsel, die bei Aristophanes häufig genug sind. — In der wiederum so wirksamen als zügellosen Komödie „Die Frauenherrschaft" (Ekklesiazusen oder Praxagora; nach dem Fall Athens und der Herrschaft der dreißig Tyrannen 392 v. Chr. aufgeführt) bekämpft und parodiert die Komik des Dichters jene Träume und Pläne der Volksbeglücker, welche nach der großen Katastrophe des peloponnesischen Krieges die Luft durchschwirren mochten. Die wilden Gedanken der Güter- und Weibergemeinschaft fanden in dem zerrütteten Staats- und Gemeinwesen vermutlich mehr Anklang, als die Geschichte uns sagt, jedenfalls rückt die Komödie des Aristophanes sie in humoristische Beleuchtung und wenn Praxagora und ihre Genossinnen, welche ihre Männer überlistet und auf der Pnyx ein neues Staatsgrundgesetz erlassen haben, anfänglich noch mit dem ganzen Pathos von Volksbeglückern verkünden:

„Ich will, daß alles Gemeingut sei, daß Jegliches allen gehöre,
Daß alle sich nähren von einem Besitz — nicht Dürftige geb' es und Reiche,
Allen gemeinsam mach ich und eins und gleich in Allem das Leben;

so gestalten sich in den übermütigen und gleichsam trunknen Schlußszenen die Dinge so, daß die Weiberherrschaft und die Gütergemeinschaft gleich sehr dem Gelächter anheimfallen. — Die Komödie „Plutos", welche in einer Neubearbeitung 388 v. Chr. dargestellt wurde, gehört ihrer ganzen Anlage und Ausführung nach schon der sogenannten mittleren Komödie an, sie entbehrte unter den gänzlich veränderten Zeitumständen der politischen Kühnheit und hinreißenden Gewalt, welche aus den großen Werken des Aristophanes selbst zu uns noch sprechen.

Die sogenannte mittlere Komödie entstand, als mit dem alten Reichtum und Glanz des attischen Staates der Reichtum und der Gemeinsinn der einzelnen Bürger schwand und niemand mehr die Kosten der Chorregie, einer glanzvollen und originellen Ausstattung des Chores, tragen mochte. Von diesem Zustand der Dinge wurden schließlich auch Aristophanes und seine rivalisierenden späteren Zeitgenossen Aristonymos, Archippos, Leukon, Nikophron, Alkäos, von denen wir nur Namen und keine Schöpfungen kennen, betroffen; mancher, der in seiner Jugend die phantasievollere und mächtigere Form der alten Komödie beherrscht hatte, sah sich jetzt zum Verzicht auf dieselbe gezwungen. Noch abgesehen von der Ungunst der äußern Lage war in der attischen Bürgerschaft selbst keine Empfänglichkeit mehr für die komische Wiederspieglung der öffentlichen Zustände vorhanden, die Leidenschaft für die großen Angelegenheiten des Staates war gedämpft und zum Teil ganz verraucht, die persönliche Gefahr, diese Angelegenheiten in der Komödie humoristisch-satirisch zur Verkörperung und zur Sprache zu bringen, gewachsen. Nächst dem Chor verschwand die Parabase, mit welcher der komische Dichter sein Publikum direkt angesprochen und dem üppigen Scherz den Nachdruck des Ernstes gegeben hatte. So begann man jetzt die äußerlich komischen und drastischen Gestalten des Markt- und Straßenlebens, welche in der alten Komödie wohl als Hilfsmittel verwendet worden waren, in den Vordergrund zu drängen. Köche, Fisch- und Wursthändler, Handwerker aller Art, daneben ambulante Philosophen und Schulmeister, Schmarotzer verschiedener Gattung, die Hetären, welche die Frauenrollen in dieser Komödie vorwiegend vertraten, bildeten das Personal der mittleren Komödie und führten die Sprache des Alltags in dieselbe ein. Unsre Nachrichten über diese Art des griechischen Lustspiels sind übrigens viel zu unsicher und lückenhaft, um mehr als die Bemerkung an dasselbe zu knüpfen, daß hier ein erstes, später oft wiederholtes Beispiel von einer Kunstgattung erscheint, deren Besonderheit vollkommen aus äußeren Bedingungen hervorging und von der Dürftigkeit der vorhandenen Mittel bestimmt wurde.

Aus der mittleren Komödie wuchs jene neuere attische Komödie hervor, die von Aristoteles gerühmt und der freien, kühnen Dichtung des Aristophanes vorgezogen ward, als deren Meister der Dichter Menander

(342—290 v. Chr.), der Freund und Schüler der Philosophen Theophrast und Epikur, galt und welche durch die römische Nachahmung des Terentius und Plautus für Jahrhunderte zum Vorbild der Komödiendichtung ward. Die Entwicklung der neuen Komödie fiel in die Zeit Alexanders des Großen und seiner Nachfolger in der makedonischen, hellenischen und der orientalisch-hellenischen Welt, sie knüpfte an die alten Mimen des Sophron und verwandte Darstellungen des täglichen Lebens und Treibens wieder an. Sie war ganz und gar auf leichte Unterhaltung eines zerstreuungssüchtigen und sittlich lockern Publikums berechnet und während die gewaltigen Derbheiten und unflätigen Zoten der alten Komödie in ihr wegfielen, spiegelte sie mit Vorliebe und hauptsächlich die Vorgänge im Haus- und Familiendasein der halb aufgelösten, spätgriechischen Welt. Verbotene Liebesverhältnisse, namentlich mit Hetären und Sklavinnen, bei denen verschmitzte Sklaven liederlichen Söhnen bereitwillige Beihilfe leisten, daneben ergötzliche Konflikte mit den prahlerischen Söldnerführern, welche stehende und allzu lebenswahre Figuren geworden waren, lustige Abführungen frecher Schmarotzer bildeten die Haupthandlung, lebendige Situationskomik und eine gewisse Feinheit der Charakterzeichnung waren das höchste, wonach die Dichter der neuern Komödie noch strebten. Ihre Erfindungsarmut, ihr Mangel an Schwung und Witz, ihre lässige Form kamen in einer Zeit, die sich um jeden Preis belustigen wollte, kaum zum Bewußtsein. Übrigens scheinen sich die Komödien des Menander in der That durch eine außerordentliche Lebenskenntnis und Mannigfaltigkeit der Sittenschilderung, durch feinere Haltung und Bildung ausgezeichnet zu haben, Plutarch und andere Schriftsteller des Altertums sind ihres Lobes voll und die wenigen erhaltenen Pläne und Bruchstücke rechtfertigen wenigstens einigermaßen die Bewunderung der Zeitgenossen. Als Lustspieldichter der neuen Weise wurden ferner Apollodor, Philemon und Diphilos von Sinope gepriesen, von deren Werken gleichfalls nur bedeutungslose Bruchstücke erhalten blieben.

Die neue Komödie entstand in einer Zeit, in der es mit der Blüte Griechenlands bereits rasch zu Ende ging. Die Nachblüte der griechischen Dichtung in der alexandrinischen Epoche, die Spätblüte in der römischen Kaiserzeit kann mit der seither geschilderten Entwicklung nicht in Vergleich gezogen werden. Zum vollen Bild des griechischen Geisteslebens in dieser Blütezeit gehört neben der Dichtung jene mächtige Geschichtschreibung, die in Herodot, Thukydides und Xenophon ihre unsterblichen und für alle Zeiten vorbildlichen Meister fand, gehört jene gewaltige attische Staats- und Gerichtsberedsamkeit, welche, an die Namen Isäos, Lysias, Isokrates, Demosthenes und Äschines geknüpft, uns bleibende und wertvolle Zeugnisse antiker Charaktergröße und Gesinnung, aber auch verhängnisvoller Parteikämpfe überliefert hat, gehört nicht minder die Reihe der philosophischen Schriftsteller, unter denen vor allen der größte Schüler des Sokrates Platon, welcher seine Laufbahn mit poetischen Versuchen begann und von dem, obschon er später die dichterische Form verschmähte, „der dichterische Geist nicht wich, der ihn

vielleicht tiefer und lebendiger, als die meisten seiner dichtenden Zeitgenossen, beseelte und der, mit der idealen Richtung seiner Philosophie verschmolzen, ihn selbst bis in seine höheren Jahre erwärmend und beflügelnd begleitete" (K. F. Hermann), eine mächtige, in Jahrhunderte hinausreichende Bedeutung gewann. So unverkennbar aber auch an den höchsten Leistungen der griechischen Geschichtschreibung, der Rhetorik und Philosophie der Künstlergeist der Hellenen einen mächtigen Anteil hat, so gewaltig andererseits Geschichte, Beredsamkeit und philosophische Spekulation auf die Entfaltung des poetischen Lebens und Schaffens zurückgewirkt, so darf unsre Darstellung doch nur darauf hindeuten und den enger gezogenen Kreis jener Litteratur nicht überschreiten, in welcher sich der poetisch künstlerische Sinn auch poetischer, künstlerischer Formen bedient hat. Freilich stehen einzelne Kapitel der Geschichte des peloponnesischen Krieges des Thukydides, einzelne Reden des Demosthenes und einzelne Dialoge des Platon so hart an der Grenze, welche die Prosalitteratur von der poetischen trennt, ihr poetischer Wert und Gehalt überwiegt so sehr den Wert zahlreicher Dichtungen, daß die Trennung gleichsam zu einer willkürlichen wird. Der Reichtum und die Eigenart der poetischen Begabung erscheint so mannigfach, daß die geborenen Dichter nicht immer und überall ihrem nächstliegenden Berufe gefolgt sind, derselbe Platon, der aus seinem Idealstaat die Poeten zu verbannen gedachte, war ein Dichter und muß als Zeuge für die Überfülle und Stärke der Phantasie und des poetischen Vermögens bei den Hellenen dienen.

# Das alexandrinische Zeitalter und die gelehrte Poesie.

Der wundergleiche und wunderreiche Zug Alexanders des Großen nach dem Osten, die Eroberung des ungeheuren Perserreichs und die Errichtung einer griechisch-asiatischen Weltmonarchie, in welcher der Bildung der Hellenen die Aufgabe gestellt ward, die trägen, asiatischen Massen zu durchdringen, blieb der letzte glänzende und siegreiche Aufschwung des Griechentums. Hinderte auch der Zerfall der Alexandermonarchie nach dem frühen Tode des Helden die Ausbreitung hellenischer Kultur über den Osten nicht, indem alle Reiche und Königshöfe, die von seinen Heerführern und Statthaltern begründet wurden, einen Firnis griechischer Bildung trugen, so verwandelte der weltbürgerliche Beruf, den sie übernahmen, das Wesen der Hellenen während der letzten Jahrhunderte vorchristlicher Zeitrechnung mehr und mehr. Im Dienst des orientalischen Despotismus und in fortwährender Berührung und Vermischung mit dem Leben Asiens gingen dem Griechentum und vor allem der Entwicklung griechischer Kunst und Litteratur die besten Kräfte und Eigenschaften mehr und mehr verloren. An die Stelle der einfachen, lebensfrohen, schaffensfreudigen Zustände traten im Zeitalter der Diadochen Verhältnisse, welche die Entwicklung hohler, prunkender Äußerlichkeit auch in geistigen Dingen förderten. Totes Wissen, anspruchsvolle Gelehrsamkeit, dünkelhafte und unehrliche Spekulation, hohle Rhetorik, der es nichts kostete, den Mächtigen in unwürdiger Weise zu schmeicheln, mischten sich seltsam mit mancherlei Nachwirkungen und Nachklängen der großen Zeit, mit würdigen und wertvollen Bestrebungen. Wie der Pfortenöffner zu der neubeginnenden Periode, stand Platons Schüler, Alexanders des Großen Lehrer, Aristoteles von Stagira (385—322) zwischen der griechischen Litteratur des großen und der des alexandrinischen Zeitalters. Indem er die Welt als ein Ganzes zu begreifen, den ganzen Gedanken- und Erfahrungsreichtum, den frühere Generationen aufgespeichert, in seinen Schriften zu nutzen wußte, als Philosoph, Naturforscher, Politiker, als Ästhetiker auf die geistigen Auffassungen und Bestrebungen der nach ihm kommenden Jahrhunderte einen ungeheuren, kaum meßbaren Einfluß gewann, blieb er die hervorragendste Gestalt einer Zeit, in der ein vielseitiges, ausgebreitetes Schrifttum den lebendigen Quell der Poesie zu überwuchern begann. Die Entwicklung dieses Schrifttums und der jetzt unlöslich mit ihr verknüpften Poesie erstreckte sich über die gesamte hellenische und hellenisch-

orientalische Welt. Einen Mittelpunkt aber fand diese Entwicklung in Alexandria, der wichtigsten aller Alexanderstädte, der Hauptstadt des neuägyptisch-griechischen Reiches der Ptolemäer oder Lagiden, welche als große Beschützer geistiger Bestrebungen die riesige Bibliothek von Alexandria sammelten. Neben den Königen von Ägypten ließen es auch die Seleukiden in Syrien, die Herrscher von Makedonien, Pergamon und an allen kleinen halbgriechischen Königshöfen in Asien an der Stiftung von Bibliotheken, Akademien und Schulen, an der Begünstigung von Philosophen, Rhetoren und Schriftstellern nicht fehlen. An Glanz und Bedeutung jedoch überragte das Museum von Alexandrien alle ähnlichen Stiftungen im Bereich der griechisch-asiatischen Welt und es war nur gerecht, wenn die Nachwelt die Periode der griechischen Litteratur, die sich vom dritten Jahrhundert v. Chr. bis zur römischen Kaiserzeit erstreckte, auf den Namen der Alexanderstadt taufte. Es war die Periode der Kritiker, der Sammler, der Schulmeister, des prunkenden Vielwissens, mit dem das Können beinahe nirgend Schritt hielt, die Periode der Poeten, die in erster Linie Grammatiker, Antiquare und Verskünstler waren, die Periode, in welcher die Nachahmung der als „klassisch" erachteten Muster die frischen Eindrücke des Lebens von der Dichtung beinahe ausschloß, in welcher der Kenner der Litteratur ohne weiteres für ein schöpferisches Talent galt und jedes Gedicht neue Gedichte zeugte. Wahrhaft poetisch angelegte Naturen sahen sich in dieser Zeit gedrungen, auf Seitenpfade und in Nebengebiete der Poesie auszuweichen, in den Hauptgebieten herrschten die gelehrten Dichter mit Ausschließlichkeit und hohen Ansprüchen. Ihre Hymnen, Epen und Tragödien wurden von allezeit freudigen Lobrednern und Kommentatoren den großen und wahrhaften Schöpfungen der Vergangenheit ohne weiteres verglichen und gleichgestellt.

Der lebendigste und wahrhafteste Dichter der alexandrischen Zeit war unbestritten Theokrit von Syrakus (um 270 v. Chr.), welcher auf der Insel Kos im Verkehr mit den Dichtern Philetas und Asklepiades seine künstlerische Ausbildung erworben hatte und später, teils am Hofe der Lagiden, teils in seiner Vaterstadt lebte. Theokrit hielt sich zwar nicht völlig frei von der künstlichen Geziertheit seiner Zeit, aber er suchte Anlehnung an das Leben anstatt an litterarische Muster, er bewahrte die natürliche Anmut und die Freude an der Unmittelbarkeit des Fühlens und Genießens, welche in den untern Volksschichten seiner sizilischen Heimat noch vorhanden war. Er ward der Schöpfer und Meister der idyllischen (bukolischen) Poesie und bewährt überall das Auge für die kleinen poetischen Momente und Züge frischen Lebens, das Behagen am Reiz der Mannigfaltigkeit in Volkssitte und Volkslust. „Man kann das Genie und feine Gefühl des Mannes nicht genug bewundern, der mitten in einer überbildeten buchgelehrten Zeit den Ton der Natur vernahm und die Stimmen des niedren Volks in beiden Geschlechtern so reinlich, kräftig und gesund vorzutragen versteht." (Bernhardy.) Die Heiterkeit eines unbewölkten Himmels, der Reichtum einer begünstigten Natur, die unverkümmerte Daseinslust, die unbefangne Sinnlichkeit der Bauern, Hirten und Fischer lachen in die Idyllen Theokrits hinein; jedes dieser kleinen Kunstwerke, namentlich aber

„Die Schäferhochzeit“, „Die Fischer“, „Die Syrakuserinnen am Adonisfest“, aber auch „Die Zauberin“, „Die Wettsänger“ u. a. wirkt in seiner Art lieblich und einschmeichelnd, im rechten Augenblick entbehrt der Dichter eines glücklichen Humors und einer frischen Derbheit nicht. Für das „Idyllion“ blieb Theokrit das viel nachgeahmte, leider nicht wieder erreichte Muster, schon die poetischen Fragmente des Bion und des Moschos, welche Dichter vielfach mit Theokrit zusammen genannt wurden, bekunden einen wesentlichen Abstand von der Natürlichkeit und unmittelbaren Lebendigkeit desselben und zeigen sich dem Grundcharakter der alexandrinischen Poesie weit mehr verwandt.

Ein Zeitgenosse des Theokrit und gleich diesem jener Einfachheit zustrebend, ohne welche wahrhafte Poesie nicht gedacht werden kann, war der Lehrdichter Aratos aus Solö in Sizilien, einer der wenigen Poeten dieser Periode, dessen Aufnahme unter die klassischen Dichter die spätere Welt bestätigen mochte. Die didaktische Poesie konnte unmittelbar an Hesiod anknüpfen, und Aratos, welcher (auf den Wunsch des Königs Antigonos von Makedonien) die astronomischen Kenntnisse und Erkenntnisse seiner Zeit in dem Lehrgedicht „Sternbilder und Wetterzeichen“ poetisch zu verwerten trachtete, vermochte auf alte Vorbilder zurückzugehen und dabei doch zeitgemäße Wissenschaftlichkeit zu erweisen. Der eigentliche poetische Wert des Gedichts lag nun freilich nicht in der Benutzung der Schriften des Astronomen Eudoxos und des Theophrast, in der Versifizierung ihrer Lehren, sondern in der Durchdringung des spröden Wissensstoffes mit einer Gesinnung und Empfindung, welche eines Dichters würdig waren. Die Erscheinungen des gestirnten Himmels gaben Aratos Anlaß, mit frommem Vertrauen zur Gottheit aufzublicken, welche der Ratlosigkeit und Bedürftigkeit der Sterblichen noch immer zu Hilfe kommt. Es ist gern zu glauben, daß Aratos durch diese Behandlungsweise den fachmännisch gelehrten Eratosthenes von Kyrene, welcher den gleichen Stoff in (verloren gegangenen) Dichtungen behandelte, poetisch weit hinter sich ließ. Die lange Reihe der Lehrgedichte, welche weiterhin entstanden und in denen sich das gelehrte Wissen und der dilettierende Kunsttrieb der damaligen griechischen Bildung die Hand reichten, scheinen mehr der Dichtung des Eratosthenes (zu welcher alsogleich wissenschaftliche Kommentare geschrieben werden mußten) als den Sternbildern des Aratos geglichen zu haben. Nach den Überbleibseln dieser Poesie, den Lehrgedichten des Arztes Nikander von Kolophon (im zweiten Jahrhundert v. Chr.), welcher die „Gifte“ und die „Theriaka“ (Heilmittel gegen den Biß schädlicher Tiere) in Hexametern abhandelte, dem geographischen Lehrgedicht des Skymnos u. a. läßt sich kaum annehmen, daß poetisch Bedeutendes untergegangen sei.

Die alexandrinischen gelehrten Poeten verzweifelten übrigens nicht daran, es Homer, Pindar und den attischen Tragikern gleich zu thun und stützten sich auch bei diesem Bestreben auf ihr umfassendes Wissen und ihre Formbeherrschung, ohne zu ahnen, daß diese Vorzüge den Mangel lebendiger Phantasie, unmittelbarer poetischer Anschauung und Empfindung niemals ersetzen und kaum bruchstückweise verdecken konnten. Der große Ehrgeiz der Alexan-

driner war die epische Dichtung. Den Preis unter den zahlreichen Versuchen in ihr errang Apollonios der Rhodier (aus Alexandrien gebürtig, längere Zeit in Rhodos lebend, zuletzt Vorsteher der alexandrinischen Bibliothek; etwa um die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr.), dessen großes Gedicht „Der Argonautenzug" neben einer großen mythologischen und sonstigen Gelehrsamkeit, neben der durchgebildeten Verskunst und der Sprachbeherrschung seines Verfassers, wenigstens einzelne Elemente wirklicher Poesie enthielt. Sowohl der Götter- als der Heldenschilderung spürt man das unablässige Studium des Homer und zugeich den Mangel an naivem Glauben an diese Götter und Helden an. Die alten Ideale des hellenischen Jugendlebens waren eben litterarische Ideale geworden. Und doch weist die „Argonautika" einzelne Episoden, namentlich in der Schilderung der Liebe der Medea zu Jason, einzelne Beschreibungen, namentlich des Meeres, auf, welche ein selbstständiges, unter der Wucht der Gelehrsamkeit und der Unfreiheit des Nachahmers gleichsam verkümmertes poetisches Talent des Apollonios bestätigen. Außer dem vielgepriesenen, aber auch hart und giftig bestrittenen Poeten des „Argonautenzugs" thaten sich Euphorion von Chalkis (Zeitgenosse des Apollonios) mit dem von mythologischer Belesenheit strotzenden Epos „Mopsopia", Rhianos der Kreter (um 230) mit einem großen Heldengedicht auf den messenischen Krieg hervor, von beiden kamen nur Bruchstücke auf die Nachwelt.

Am fernsten standen die alexandrinischen Grammatiker, welche nach ihrer Weise die Poesie pflegten, der Lyrik, dem unmittelbaren Gefühlsausdruck. Wenn ihre künstliche Weise, ihre Neigung zu rhetorischem Pomp, zu übersteigerten fremdartigen Bildern und zur Hereinziehung ihres toten Wissens in die Poesie auf jedem Gebiet derselben hinderlich war, so erwies sich dies alles doppelt verhängnisvoll für die lyrischen Gedichte, welche unter den Händen der Alexandriner meist zu pomphaften Schulerxerzitien und höfisch-schmeichlerischen Gelegenheitsdichtungen wurden. Nur in Elegie und Epigramm zeigten sich einige Poeten aus dieser Periode glücklicher, so namentlich der Tarentiner Leonidas (um 280), Philetas von Kos und der am meisten gepriesene lyrische Dichter unter den Alexandrinern: Kallimachos von Kyrene (um 250 v. Chr.), lange Jahre hindurch eines der Häupter der Bibliothek und des Museums. Er versuchte sich in allen lyrischen Formen und schrieb unzählige Schriften. Wir besitzen von ihm nur einige Hymnen „für den Bedarf der neuen hellenistischen Kulte in Ägypten geschriebene Weihegesänge, Produkte eines zünftigen Mythologen, trocken, arm an poetischen Ideen, voll von rednerischem Aufputz und buchgelehrtem Wissen" (Bernhardy) und eine Anzahl Epigramme, welche zum Teil durch Feinheit der Spitze und Zierlichkeit ausgezeichnet sind. In diesen kleinen zierlichen Poesien fand er mannigfache Nachahmer; noch im ersten Jahrhundert v. Chr. tritt uns Meleager, der Sammler der ersten Anthologie kleiner lyrischer Meisterwerke, als glücklicher Fortsetzer der epigrammatischen Dichtung entgegen.

Die Tragödiendichtung war schon vor der Zeit Alexanders des Großen Buchdichtung geworden und blühte als solche während der ganzen Periode

weiter. Unter Ptolomäus Philadelphos (282—247) lebte und arbeitete ein Siebengestirn tragischer Dichter, von denen nur Namen und einzelne Verszeilen erhalten sind. Homeros von Byzanz, Sositheos von Athen, Lykophron von Chalkis, Alexandros Aetolos aus Pleuron, Philiskos aus Korkyra, Sosiphanes und Dionysides der Kilikier sind die gepriesenen Sieben, welche man neben Aeschylos und Sophokles zu setzen wagte. Lykophron soll vierundsechzig, Sosiphanes dreiundsiebzig Tragödien und Satirdramen verfaßt haben; das einzige größere Bruchstück, was wir aus der gesamten Thätigkeit des Erstgenannten besitzen, der prophetische Monolog „Kassandra“ (Alexandra), ist eine wahre Musterkarte poesielosen gelehrten Schwulsts. Auch nach der tragischen „Pleias“ gab es natürlich Tragödiendichter in Menge, die Dichtungen keines einzigen haben die prunkvollen theatralischen Feste überlebt, die an den Höfen von Alexandrien, Antiochia, Pergamon und Nikomedia gefeiert wurden.

Der Neid, die Eifersucht und Bitterkeit, mit welcher sich die litterarischen Größen der alexandrinischen Periode gegenüberstanden, führte übrigens gelegentlich zur Erkenntnis der seelenlosen Nichtigkeit vieler ihrer Bestrebungen. Die satirische und parodistische Poesie spielte daher in dieser zerklüfteten Welt eine große Rolle. Als ein denkwürdiges Zeugnis davon müssen die Bruchstücke gelten, welche wir von den „Sillen“ des Timon von Phlius (um 250 v. Chr.) besitzen und in denen in geistreich herber Weise die dogmatische Philosophie und dünkelvolle Gelehrsamkeit des Zeitalters verspottet werden. Zahlreiche bittre Satiren rein litterarischer Natur, welche bei den Schriftstellern jener Zeit erwähnt werden, wie beispielsweise das später vom Römer Ovid nachgeahmte giftige Spottgedicht „Ibis“, welches Kallimachos gegen seinen ehemaligen nun mit ihm verfeindeten Schüler Apollonios Rhodios richtete, sind uns erspart geblieben.

Gegen den Schluß der im engeren Sinne als alexandrinisch zu bezeichnenden Periode, im zweiten und ersten Jahrhundert vor Christus, begann sich aus der Gärung neuer Elemente, neuer Lebenseindrücke und Stimmungen auch eine neue Form herauszubilden, welche für die Entwicklung der modernen Litteraturen bedeutsamer werden sollte, als für die der griechischen. Eine griechische Novellistik, poetische Darstellung in Prosa entstand, deren Anfänge durch die „Milesischen Märchen“ des Aristides von Milet und die „Liebesgeschichten“ des Parthenios von Nikäa (um 30 v. Chr.) bezeichnet sind.

In diesen Anfängen der Novellistik überwogen, den Anschauungen und Sitten der Entstehungszeit entsprechend, die verfänglichen Liebes- und Verführungsgeschichten. Aber die Art des Vortrags, die Zuspitzung des Interesses auf einen seltsamen, ungewöhnlichen, in seiner Art einzigen Vorgang entspricht schon den Forderungen der späteren Novellistik und ließ sich natürlich auch auf andre als erotische Stoffe anwenden. Die Ausbreitung dieser kurzen Prosaerzählungen zum Roman war nur noch eine Frage der Zeit, allein sie erfolgte in der That erst in der letzten Periode der heidnisch-griechischen Litteratur und wir werden ihrer erst später zu gedenken haben.

# Rom und die Anfänge römischer Litteratur.

Die gewaltige Ausbreitung, welche griechische Dichtung und Litteratur während der letzten Jahrhunderte vorchristlicher Zeitrechnung nach Osten gewann, blieb nicht der einzige und höchste Triumph des hellenischen Geistes. Von größerer Bedeutung und nachhaltigerer Wirkung war die Herrschaft, welche die griechische über die werdende römische Litteratur errang und für die letzten Jahrhunderte des Altertums behauptete. In eben dem Maße als die geschlossene Staats- und Kriegsmacht Roms die Griechen politisch unterwarf, wurde die Bildung der Römer von der Geisteskultur und Kunst der Besiegten abhängig und die uralte Stammes- und Sprachenverwandtschaft zwischen Italikern und Hellenen mußte zur Rechtfertigung der Nachahmung dienen, welcher bereits im dritten Jahrhundert v. Chr. die römische Litteratur anheimfiel.

Freilich hatten die selbständigen, echt römischen Anfänge der lateinischen Litteratur, trotz der frühen und hohen Entwicklung einer kraft- und würdevollen Sprache, wenig Aussicht auf mannigfaltige und reiche Entfaltung geboten. In der Gemeinde von Rom, die sich rasch zur allein gebietenden im latinischen Volke erhoben hatte, waren andre Tugenden gepflegt worden, als diejenigen, aus und mit denen fröhliches poetisches Leben gedeiht. Ein Staatswesen und ein Volk mit ehernem Kern, in harter Zucht, in kriegerischer und politischer Arbeit aus kleinen Anfängen rasch zu Großem erwachsen, einzig vom Drange nach Macht und gebietender Würde erfüllt, scharf verständig, ohne tieferes religiöses Bedürfnis, aber voll Ehrfurcht vor dem geheiligten Herkommen, vor allem Bewährten und jeder Verkörperung des eignen Geistes strenger Sittlichkeit, daher die alten Staatsgottheiten und ihren Kult pflegend, ihre Bestrebungen und Eroberungen durch den Dank an die Götter weihend, bildete Rom schon in seinen Anfängen einen bemerkenswerten Gegensatz zu Hellas. Ein sehr geringer Bruchteil von der Festlust und Genußfreude, welche das griechische Dasein durchdrangen, ein noch geringerer der individuellen Freiheit, welche der Grieche in seinem öffentlichen Leben genoß und behauptete, ein kaum fühlbarer Hauch von Humor scheint die Italiker schon vor der Herrschaft der strengen römischen Bürgergemeinde von den Hellenen unterschieden zu haben. Unter der Wucht der römischen „gravitas“ minderten sich

Genußfreude, Freiheit des Individuums und Humor in kaum zu ermessender Weise. Man darf annehmen, daß durch die römische Herrschaft die poetischen Überlieferungen, die Keime und Ansätze, welche etwa in Italien vorhanden waren, eher vernichtet als gefördert und entwickelt wurden. Auch in Latium und Rom selbst ging aus den uralten liturgischen Gesängen, den Totenklagen (Nänien) und den Lobliedern zum Preis der Ahnen, welche bei Gastmählern von Knaben angestimmt wurden, keine selbständige und große poetische Entwicklung, kein Ansatz zu einer nationalen Litteratur im größern Sinne hervor. „Es ist die tiefste und herrlichste Wirkung der musischen Künste und vor allem der Poesie, daß sie die Schranken der bürgerlichen Gemeinden aufheben und aus den Stämmen ein Volk, aus den Völkern eine Welt erschaffen. Aber in Latium trat nichts Ähnliches ein; es mochte Dichter in Alba und in Rom geben, aber es entstand kein latinisches Epos, nicht einmal, was eher noch denkbar wäre, ein latinischer Bauernkatechismus von der Art der hesiodischen Werke und Tage. Es konnte wohl das latinische Bundesfest ein musisches Nationalfest werden wie die Olympien und Isthmien der Griechen. Es konnte wohl an Albas Fall ein Sagenkreis sich anschließen, wie er um Ilions Eroberung sich spann, und jede Gemeinde und jedes edle Geschlecht Latiums seine eigenen Anfänge darin wiederfinden oder hineinlegen. Aber weder das Eine noch das Andere geschah und Italien blieb ohne nationale Poesie und Kunst. Was hieraus mit Notwendigkeit folgt, daß die Entwicklung der musischen Künste in Latium mehr ein Eintrocknen als ein Aufblühen war, das bestätigt auch für uns noch unverkennbar die Überlieferung. Die Anfänge der Poesie eignen wohl überall mehr den Frauen als den Männern; Zaubersang und Totenlied gehören vorzugsweise jenen und nicht ohne Grund sind die Liedesgeister weiblich gefaßt worden. Aber in Hellas kam die Zeit, wo der Dichter die Sangfrau ablöste und Apollon an die Spitze der Musen trat; Latium hat keinen nationalen Gott des Gesanges und die ältere lateinische Sprache keine Bezeichnung für den Dichter.“ (Mommsen.)

Daß es trotzdem Gedichte gab, ist unzweifelhaft. Die naheliegende Annahme, daß die älteren Sagen über den Ursprung der Stadt und die fabelhafte Königszeit derselben poetisch gefaßt und in alten Balladen weiter überliefert worden seien, hat starken Widerspruch erfahren, man muß sie also auf sich beruhen lassen. Unbestritten blieb die Thatsache, daß uralte, ausschließlich lateinische Versmaße, namentlich das sogenannte saturnische, vorhanden waren und noch fortlebten, als man schon zur Nachahmung griechischer Vorbilder überging. Nur wenige Proben dieser altlateinischen Poesie sind überliefert worden. Neben den Liedern, deren eben gedacht ward, gab es Ansätze zu volkstümlichen Possenspielen (Atellanen), aus welchen komische Gestalten in die spätere komische Poesie übergingen. Indessen war dies ganze altnationale poetische Leben völlig ohnmächtig, der Gewalt der griechischen Dichtung zu widerstehen, nachdem die Römer einmal nähere Bekanntschaft mit derselben gemacht und durch die Eroberung der unteritalischen Griechenstädte hellenische Unterthanen erworben hatten. Von da an trat der große Umschwung ein,

die vornehmeren und hochstrebenden Römer begriffen, daß die altrömische Bildung eine dürftige und unzulängliche sei. Lobredner des Alten wie Cato, der Zensor, erinnerten umsonst an die guten Tage, wo die Poeten verachtet gewesen seien und sich niemand mit so müßiggängerischen Spielereien, als die Werke der Musen blieben, befaßt habe. Wenn es um die Zeit des ersten punischen Krieges vielleicht noch möglich gewesen wäre, die vorhandenen Elemente einer nationalen Poesie weiter zu bilden und den Halbgriechen, welche in die klaffende Bresche der römischen Bildung einsprangen, Halt zu gebieten, so war dies vor Ablauf des dritten Jahrhunderts v. Chr. schon völlig unthunlich geworden. Die fremden ausgebildeten Formen hatten die heimischen rohen und unentwickelten nicht nur vollständig besiegt, sondern dem ursprünglich so fremdartigen Geist der griechischen Poesie war durch den Enthusiasmus für die hellenische Sprache und Kultur eine Stätte in Latium selbst bereitet worden. Wenn noch zwei Jahrhunderte später Horatius Flaccus nichts höheres von sich zu rühmen wußte, als daß seine Geschicke ihm „griechischen Musengeists ein Fünkchen" gegeben hätten, so lag darin die ganze Geschichte der römischen Poesie; seit dem Auftreten des Livius Andronikus und noch mehr des Quintus Ennius war sie ein Nachhall der hellenischen, in der nur wenige eigentümliche und ausschließlich römische Laute noch hörbar wurden.

Von den ältesten Kunstdichtern, dem Tarentiner Livius Andronikus (272—207 v. Chr.), welcher die „Odyssee" ins Lateinische übertrug und ziemlich rohe Tragödien nach euripideischem Muster dichtete, von Gnäius Nävius, welcher neben der Bearbeitung griechischer Stücke ein Nationalschauspiel „Clastidium" dichtete, in dem er den Sieg des Konsul Marcus Marcellus über die Kelten im Pogebiet zu feiern versuchte, sowie in einer noch im saturnischen Versmaß verfaßten poetischen Chronik die Wechselfälle und Siege des ersten punischen Krieges erzählte, von Quintus Ennius, der durch seine in Hexametern vorgetragene Dichtung von den Anfängen Roms bis zum Hannibalischen Kriege (die „Annalen") und seine Tragödien, den Sieg des griechischen Stils in der römischen Litteratur vollends entschied, blieben keine vollständigen Werke, nur Bruchstücke erhalten. Ohne alle Frage ward durch die Erfolge des Quintus Ennius und seiner nächsten Geistesverwandten der Kampf zwischen einer vorwiegend hellenisierenden und einer mehr nationalen Richtung der Litteratur bereits zu Gunsten der ersteren entschieden, wenn auch die Entstehung einer römisch kostümierten Komödie (fabula togata) von einzelnen als Beweis der Fortdauer des Kampfes angesehen wird. Das Vorbild für diese nach Italien verpflanzte Komödie blieb doch die Kunst des Menander, welche den Römern durch die Nachahmungen des Plautus und Terentius, die einzigen römischen Lustspieldichter, von denen wir ganze Stücke besitzen, nahegerückt und vermittelt worden war.

Der ältere der eben genannten Dichter Titus Maccius Plautus (254—184 v. Chr.), dem im Altertum eine ungeheure Menge von Komödien zugeschrieben wurde und von dem zwanzig Stücke wohlerhalten auf die Nach-

welt kamen, war ein energisch zugreifender Theaterschriftsteller, welchem die Aufgabe zufiel, das Interesse seiner Landsleute an einer Welt zu wecken, deren Wesen und deren Sitten ihnen noch fremd waren. Im Guten und Schlimmen unterschieden sich die Römer des dritten und zweiten Jahrhunderts noch so sehr von den Hellenen, daß Plautus, indem er Handlungen und Gestalten Menanders, Philemons und andrer griechischer Poeten für die römische Auffassung zurechtschnitt, mit großen Schwierigkeiten kämpfte. Er mußte gar vieles vergröbern und dem platten Spaßbedürfnis seines nichts weniger als musisch gestimmten Publikums anpassen, aber es gelang ihm, die verschiedenartigsten Stoffe mit Leben und Bewegung zu erfüllen und Gestalten zu schaffen, welche den römischen Theaterbesuchern verständlich und lieb wurden und die spätere Komödie beeinflußten. Von den zwanzig (mit der unvollständigen „Kofferkomödie" Vidularia einundzwanzig) Stücken des Plautus sind namentlich „Der Goldtopf" (Aulularia, Topfkomödie), „Die Zwillinge", „Die Gefangenen", „Das Gespenst" (Mostellaria), „Der Bramarbas" (Miles gloriosus), „Der Schatz" (Trinummus) für die spätere Entwickelung des Lustspiels einflußreich geworden. Die übrigen Komödien „Amphitruo", „Die Eselkomödie" (Asinaria), „Curculio", „Casina", „Das Kästchen" (Cistellaria), „Epidicus", „Die Bakchiden", „Der Kaufmann", „Pseudolus", „Der Punier" (Poenulus), „Der Perser", „Das Tau" (Rudens), „Stichus", „Der Brummbär" (Truculentus) erregen ein starkes kulturhistorisches und sprachliches Interesse; die eigentümliche Wirkung der griechischen auf die römische Welt läßt sich an ihnen erkennen. Plautus' Nachfolger Publius Terentius (185—159), in Karthago geboren, in früher Jugend als Sklave nach Rom gekommen, auf seine Geburt hin als „der Afrikaner" (Afer) bezeichnet, schloß sich noch enger an die Griechen (Menander und Apollodor) an, in seinen sechs Lustspielen „Das Mädchen von Andros", „Die Schwiegermutter", „Der Selbstquäler", „Phormio", „Der Eunuch", „Die Brüder" (Adelphi) zeichnete er sich hauptsächlich durch Feinheit der Vers- und Sprachbehandlung aus und gab kund, daß er jenen römischen Lebenskreisen nahe stand, welche schon ganz und gar mit griechischer Bildung durchtränkt waren. Diese Art der Bildung behielt etwas Künstliches und Halbes, zu dem urkräftigen Behagen der ältern griechischen Dichter gediehen ihre römischen Nachahmer nicht, eher erschienen sie den alexandrinischen Poeten verwandt.

Von den Werken der Vertreter der auf Italien übertragenen Komödie, welche, im Gegensatz zu Plautus und Terenz' Mantellustspiel, als Togalustspiel (fabula togata) bezeichnet ward, namentlich des Titinius (um 150 v. Chr.) und des Lucius Afranius sind nur Titel und unbedeutende Bruchstücke erhalten, aus denen nicht hervorgeht, daß es den Poeten gelungen sei, sich vom übermächtigen Einfluß der griechischen Kunst in mehr als in Äußerlichkeiten zu befreien. Das Lustspiel selbst oder vielmehr die Lebensheiterkeit und die behaglich spielende Leichtigkeit blieben eben unrömisch und mußten den Griechen fortgesetzt gleichsam abgeborgt werden.

Eine naheliegende Verbindung des gewichtigen römischen Ernstes und griechischer Kunstform ergab sich im satirischen und didaktischen Gedicht. Besonders charakteristisch für die Zeit und die Bildung des Übergangs scheinen namentlich die Satiren des Gajus Lucilius aus Suessa Aurunca in Kampanien (180—103 v. Chr.) gewesen zu sein, von denen der Nachwelt nur Trümmer erhalten blieben. Lucilius geiselte in diesen Satiren viele Erscheinungen des gesellschaftlichen und litterarischen Lebens seiner Zeit, er selbst blieb indes abhängig von der Zwitterbildung und den Übergangszuständen, die er vorfand. Er strebte nach Formreife und war doch oft formlos, er gefiel sich in einer musivischen Sprachmischung und putzte seine Dichtung mit griechischen Flittern auf, behauptete aber trotz alledem bis zur Zeit des Augustus eine außerordentliche Geltung. „Man verschonte ihn (später) gerne mit der Kritik, übersah die sehr sichtbaren Gebrechen des Ausdrucks, war selbst geneigt, einige Mängel seiner unkorrekten Komposition zu beschönigen, er gehörte in die löbliche Zeit, wo man Werke des Witzes mit denen des poetischen Genius für synonym hielt" (Bernhardy). Viel selbständiger als die von den Griechen durchaus abhängige römische Dichtung erschien naturgemäß die römische Prosa in Geschichtschreibung und Beredsamkeit. Dem Volks- wie dem Sprachgeiste mit ihren Bestrebungen verwandt, aus dem großen politischen Leben der Nation unmittelbar erwachsend, bedurften Historiker und Redner der hellenischen Schulung nicht und bewahrten, wo sie ihnen doch zu teil wurde, bestimmte echt römische Eigentümlichkeiten. Doch gehörten die ersten klassischen Prosaisten auch auf diesen Gebieten immerhin erst dem letzten Jahrhundert der Republik und der vorchristlichen Zeitrechnung an.

# Die Blütezeit der römischen Poesie.

Nach der ganzen Anlage des echt römischen Wesens, der rauhen, ja grausamen Staats- und Selbstzucht, auf welcher Altrom beruht hatte, durfte es nicht Wunder nehmen, daß die Erhebung der Musenkünste, namentlich der römischen Litteratur, mit dem zusammenfiel, was im Sinne des alten Cato, der rückschauenden Staatslenker und Staatsmänner Verfall des Römertums und der römischen Sitten hieß. Es war unmöglich, daß Rom, nachdem es den „Erdkreis“ erobert hatte und in drei Weltteilen gebot, in den ursprünglichen Zuständen verharrte, es war nicht minder gewiß, daß alle notwendigen Veränderungen und Entwicklungen zersetzend auf die ursprüngliche bäurische Einfachheit und den ausschließlich politischen Sinn der Römer wirkten. In einem Staate, der alle Bildung nur auf die kriegerisch-bürgerliche Tüchtigkeit bezogen hatte, in einer Welt, welche auf Niederhaltung jedes frohen Lebensgefühls und jedes Lebensgenusses gebaut war, mußten die griechische Bildung, in der sich die goldene Jugend Roms gefiel, und der zunehmende Reichtum auflösend und verderblich werden. Das letzte Jahrhundert der vorchristlichen Zeitrechnung, zugleich auch das letzte Jahrhundert der römischen Republik, sah die römische Litteratur nach griechischem Vorbild einen immer mächtigern Aufschwung nehmen. Die unerläßliche Lockerung des Bodens war erfolgt und die Empfänglichkeit für geistige Genüsse und litterarische Strebungen, auch solche, welche nicht politischen Zwecken dienten, weit verbreitet. Eine Achtung, hinter welcher freilich mehr als einmal das alte Vorurteil aufzuckt, begleitete fortan die ernsten Dichter und führte der Poesie andere Kräfte als diejenigen zu, welche den ältesten Zeitraum der römischen Litteratur mit ihren Versuchen ausgefüllt hatten. Die äußerlichen und innerlichen Wandlungen waren so beträchtlich, daß jetzt selbst eine römische Lyrik entstand und die wenigen Menschenalter unmittelbar vor und nach der Begründung der römischen Monarchie zum goldnen Zeitalter der Litteratur wurden, zum Zeitalter jener eleganten, geistreichen, formvollen Kunstdichtung, die freilich ihre Abstammung von der stärkeren, naturwüchsigeren und edleren griechischen Mutter nicht verleugnete, welche aber lange nach dem Fall des Römerreiches auf die neuere Poesie und Litteratur einen stärkeren Einfluß gewinnen sollte, als die Dichtung des Homer und Sophokles. Der Vermittler römischer Staatsgesinnung und der neuen

Litteratur ward Marcus Tullius Cicero (106—43), welcher als Redner, Popularphilosoph, Briefsteller und Poet glänzte, den römischen Staatsmann und Rechtsgelehrten und den Schriftsteller in sich vereinigte und als der wichtigste wirkungs- und nachwirkungsreichste aller römischen Prosaiker gelten muß. Wohl fiel schon in seiner eignen Zeit und seinem Volke das Übergewicht seiner eitlen Wohlredenheit, seiner Eleganz und Belesenheit über Naturell, sittlichen Charakter und eigne wahrhafte Empfindung in die Augen, allein dies hinderte die Anerkennung Ciceros als des bedeutendsten römischen Prosaisten nicht. „Cicero galt für die Spitze der lateinischen Prosa, lange bevor Schulpraxis und Studien der feinen Leser oder Nachahmer ihn zur obersten Autorität erklärten. Er besaß die vollkommenste Harmonie der Darstellung, sie war nicht nur aus lebendiger Sprachkenntnis und reinem Formgefühl, sondern auch aus dem innigsten Verkehr mit griechischer Bildung in sein Bewußtsein übergegangen und anschaulich geworden, weil sie mit einer Fülle des klarsten Wissens sich verknüpfte, das ihm aus griechischen Quellen zuströmte. — Ihm vor allem und dem Wetteifer geistesverwandter Männer dankte die bisher schwankende Sprache der Prosaiker, welche weder über den praktischen Bedarf hinausging, noch von einem poetischen Hauch erwärmt war, einen reichen Sprachschatz neben einem hohen Grade formaler Durchbildung. Die durch Autorität fixierte klassische Latinität kam zur Herrschaft und verdrängte die naive Sprache des Umgangs aus den höheren Gattungen der Litteratur." (Bernhardy.) So unbedeutend Cicero als Poet in seinen verloren gegangenen Dichtungen gewesen zu sein scheint, seine Sprachbehandlung und seine Weltauffassung wurden einflußreich auch für die römische Dichtung. Sowie Cicero ganz und gar der Schüler der griechischen Redner, Philosophen und Geschichtschreiber war und doch durch seine Schriften Macht, Bewegung und Glanz des weltbeherrschenden Römertums hindurchleuchteten, so blieb auch die römische Poesie des letzten Jahrhunderts vor und des ersten nach Christi Geburt eine nachahmende, nachempfindende, in welche gleichwohl einige echt römische Elemente übergingen.

Die beiden hervorragendsten Dichter der Zeit des Cicero waren Lucrez und Catull. Titus Lucretius Carus (98—55 v. Chr.), ein didaktischer Poet mit ausgeprägtem und reichem Talent für das Epische, schuf das große Lehrgedicht „Die Natur der Dinge", in welchem er, in Anlehnung an die Form des philosophischen Lehrgedichts des Empedokles, im Anschluß an die Lehren des Epikur und doch mit einer ausgeprägten Selbständigkeit die Atomenlehre vortrug, und alle Träume von der Unsterblichkeit der Seele scharf bekämpfend, den Menschen auf das Diesseits verwies:

Da nun die Seel' ein Teil des Menschen ist, ihren bestimmten
Sitz in dem Körper hat, wie die Augen oder die Ohren
Oder die andern Sinne, die Steuermänner des Lebens,
Also kann auch der Geist für sich nicht selber, und ohne
Körper des Menschen bestehn, der gleichsam dessen Gefäß ist.

Mit dieser materialistischen Lehre verbindet sich bei Lucretius ein starker moralischer Ernst, indem er die eigne Kraft und die hohe Gesinnung, die niedrige Leidenschaften und Begierden überwinden, als Leitsterne des Daseins auffaßt, welche die Ruhe des Lebens sichern und jede Todesfurcht aufheben. Dazu gesellt sich eine großartige, den spröden Lehrstoff in der That poetisch umwandelnde Phantasie, eine feurige Beredsamkeit. Die Verse des Lucretius erfuhren mannigfachen Tadel, doch entspricht der Vortrag seines Lehrgedichts der römischen Schwere seines Wesens und der Eigenart des Stoffes, dem eine leicht flüssige Eleganz kaum angemessen wäre.

Der erste römische Lyriker, welcher aus dem Innersten seiner Seele und seiner Erlebnisse heraus dichtete, war Valerius Catullus (87—46 v. Chr.), bei Verona geboren, im frühen Mannesalter zu Rom verstorben, soweit er sich am politischen Leben beteiligte, zu den letzten Anhängern der Republik, den Gegnern Cäsars gehörig — im ganzen eine lebensfrohe Künstlernatur, welche in dem gefährlichen Rom ihrer Tage in eine verzehrende Leidenschaft zu jener „Lesbia" verstrickt ward, hinter der man Clodia, die Schwester des Clodius, vermutet. Die vorzüglichsten Gedichte Catulls (nacheinander von Theod. Heyse, Pressel und Westphal ausgezeichnet verdeutscht) sind jene kleinen Liebesgedichte und jene mutwilligen Epigramme, in denen sich der eigenste Geist des Poeten kundgiebt. „Für Catull ist nichts Gegenstand der Poesie, als was er empfindet, wo er haßt oder wo er liebt, worüber er sich freut oder betrübt, nur persönliche Erlebnisse, persönliche Stimmungen und wären sie noch so flüchtiger Natur. Daher jener morgenfrische Duft, der seine Gedichte umspielt, als Erzeugnisse des Augenblicks, als Eingebungen ohne Absicht und Zweck." (Pressel.) Der größere Teil der 116 erhaltenen Gedichte des Catull gehört dem Dichter in jenem Sinne, daß er für dieselben keiner Muster bedurfte. Die Anwendung griechischer Silbenmaße schloß hier die Unmittelbarkeit des Lebens, die Naturfrische des Tons nicht aus. In den größeren halbepischen Dichtungen von der „Hochzeit des Peleus und der Thetis", dem „Haar der Berenike" lehnt sich auch dieser Dichter an griechische Vorbilder an; immerhin bezeichnete Catulls Poesie die höchste Stufe der Selbständigkeit, zu welcher sich die römische Kunstdichtung erhob.

Unter den Zeitgenossen Catulls befand sich keiner, der mit ihm an Lebensfülle und anmutigem Formtalent verglichen werden könnte, aber ein litterarischer Frühling, der überall Keime und Knospen hervortrieb, war gleichwohl für Rom in dieser Periode der innern Kämpfe, der Bürgerkriege und Proskriptionen, der Üppigkeit und des Verfalls alter römischer Gesinnung und Zucht aufgegangen. Als dann mit der Alleinherrschaft Cäsars und nach den letzten Kämpfen zwischen Antonius und Octavianus Augustus die römische Monarchie den innern Zerwürfnissen ein Ziel setzte, einige Jahrzehnte tiefsten Friedens und allgemeiner Unterordnung unter die neuen Verhältnisse eintraten, als diese neuen Verhältnisse für Tausende und Zehntausende von Römern ein Genußdasein bedingten, dessen höchste Stufe die Teilnahme an der Litteratur war, — nahm unter Augustus die römische Kunstpoesie ihren höchsten

Aufschwung. Gleichzeitig begegneten sich in Rom eine Zahl von wahrhaften großen Talenten, unter denen Horaz und Virgil unbestritten in erster Reihe standen, während eine zweite Gruppe, unter der Tibull, Properz, Ovid hervorragten, das Bild dieser Glanzzeit römischer Lyrik und Epik vervollständigt. Die Hauptschöpfungen dieser Periode blieben beinahe alle erhalten, so daß sie auch durch Zahl und Mannigfaltigkeit der Werke die stärkste Einwirkung auf spätere Zeiten zu äußern vermochte.

Quintus Horatius Flaccus (65—8 v. Chr.) zu Venusia in Apulien geboren, zu Rom gestorben, darf in gewissem Sinn als der reinste Ausdruck der Bestrebungen und der Besonderheit des goldnen Zeitalters lateinischer Dichtung angesehen werden. Er gehörte jenem Kreise an, welchen der Vertraute des Imperators Augustus, der Ritter Cajus Cilnius Mäcenas, um sich sammelte und der dem Lebensgenuß und der Poesie gleich sehr ergeben war. Horaz vor allem war Mäcenas durch innige Freundschaft verbunden, die Freigebigkeit des reichen Freundes gewährte ihm jenes sabinische Landgut, dessen Besitz er in heiterer Genügsamkeit höher anschlug, als den üppigen Reichtum andrer. Durch die „Oden" des Dichters (vorzüglich von Adolf Bacmeister verdeutscht) weht ein Hauch des Lebensbehagens, welchem sich nach pein- und streitvollen Jahrzehnten die römische Welt hingab und für das Horatius wie wenige Sterbliche durch Anlage und Bildung befähigt war. Klaren Geistes, gefaßten Sinnes, steht er im Wechsel des Lebens, ruhig bescheidet er sich mit seinem Los:

„Dem Manne, welcher so viel begehrt,
Fehlt auch vieles; beglückt, welchem des Gottes Hand
Sparsam schenkte, so viel er braucht."

Durch diese Grundstimmung maßvoller Lebensfreude, welche seine lyrischen Dichtungen erfüllt, stand Horaz den Griechen noch näher, als durch seine feingeschliffene Form; die Anschuldigung, daß er weichlich und charakterlos gewesen sei, trifft den arglosen Lebemann mit Unrecht, der selbst als höfischer Poet seine persönliche Würde nicht verleugnete. Keine große, erhabene, aber eine durch und durch liebenswürdige Natur, ein echter Vertreter des Besten, was seine Zeit noch besaß, war Horaz als Lyriker durch die gleichmäßige Vollendung ausgezeichnet, welchen er seinen nicht zu zahlreichen Gedichten verlieh. Die Oden, an bestimmte Gelegenheiten anknüpfend, unmittelbare Empfindung und Reflexion kunstreich mischend, waren die höchsten dichterischen Leistungen des Horatius. Feine Ironie und geistreiche Spottlust beleben die „Sermonen" desselben, kleine Satiren, welche sich gegen die Auswüchse des römischen Lebens seiner Tage richteten, die in ihrer Abgeschmacktheit und Lächerlichkeit dem Dichter zunächst ins Auge fallen mußten, ihn wohl gar persönlich belästigten. Üppige Verschwendung und armseligen Geiz, Eitelkeit und Pedanterie derer, welche sich selbst für das Salz der Erde halten, brutale Gesinnung und Geschmacklosigkeit der reichen Emporkömmlinge, dies und alles, was sich spreizt und über Gebühr in den Vordergrund drängt, trifft der Dichter mit Pfeilen, welche wie im Spiel abgeschnellt, doch mehr als die Haut

ritzen. Den Sermonen verwandt sind die „Epoden“, in denen Horaz bestimmte Persönlichkeiten traf und schlechte Kunstgenossen wie den Mävius im schlimmen Sinne unsterblich machte. Die poetischen „Episteln“, welche als seine spätesten Schöpfungen gelten, sind vorherrschend im Lehrton gehalten, freilich in einem Lehrton, welcher Anmut, Beweglichkeit und heitere Lebendigkeit einschließt. Die Stimmung des Dichters ist resignierter geworden, als da er sang:

Was morgen kommt, o frage du nicht und miß
Dir jeden Tag als vollen Gewinn zu gut,
Den dir das Schicksal schenkt; verwirf nicht
Tanz und Gesang und der Liebe Freuden,

er fühlt sich älter und leidenschaftsloser, mehr als eine Stelle der Episteln zeugt von herben Lebenserfahrungen. Die alte Begeisterung für seine Kunst aber bewahrt er sich jugendlich und in der „Epistel an die Pisonen“ vermacht er seine Ansichten „von der Dichtkunst“ der Nachwelt. Im Einklang mit seiner eignen Dichtweise legt er auch in diesem geistvollen Geplauder über die Schwierigkeiten der Poesie und wider den selbstgefälligen Dilettantismus das stärkste Gewicht auf Korrektheit, Klarheit und sichere Formbeherrschung und verherrlicht damit nicht nur seine eignen Vorzüge, sondern die der römischen Kunstpoesie überhaupt.

Phantasievoller und produktiver als Horaz, aber keine so abgeschlossene und in sich selbständige Natur war der gepriesene Epiker und Lehrdichter des goldnen Zeitalters der lateinischen Litteratur Publius Virgilius (Vergilius) Maro (70—19 v. Chr.), der in seiner Jugend unter den Wirren der letzten Bürgerkriege zu leiden hatte und daher gleichfalls die neugefestigten Zustände unter der Herrschaft des Octavianus Augustus pries. Virgils poetische Thätigkeit begann mit seinen „Bukolischen Gedichten“ (Eklogen), in denen er wohl versuchte, sich an Theokrit anzuschließen, aber den schlichten Volkston nicht traf, welchen der griechische Idyllendichter dem Leben abzulauschen gewußt hatte. Virgils Eklogen waren gekünstelte und durch Hereinziehung persönlicher Verhältnisse des Dichters der ländlichen Sphäre entrückte Gedichte, mit seinen Hirten begann die lange Reihe ritterlicher und vornehmer Schäfer, welche die Litteratur erfüllen. — Frischer und unmittelbarer wirkt das Lehrgedicht „Vom Landbau“ (Georgica), in welchem sich die lebendigsten Schilderungen und die glücklichsten Stimmungen Virgils finden. Die vier Gesänge dieses reizvollen Lehrgedichts handeln vom Ackerbau, von der Baumzucht, der Viehzucht und der Bienenzucht. Die trocknen Lehren, in denen viel Interessantes über das häusliche Dasein und die ländlichen Arbeiten des Altertums aufgespeichert liegt, sind von einer wahrhaft poetischen Freude am Landleben, seinem friedsamen Gleichmaß, seiner Naturfrische und seiner kraftgebenden Arbeit verklärt, sie bezeugen aufs lebendigste den gesunden Sinn und die geschmackvolle Bildung Virgils und das ganze Werk darf wohl als die beste und anmutigste Lehrdichtung des Altertums bezeichnet werden. Die Nachahmungen waren zahlreich, sind aber großenteils verloren gegangen, nur von dem

„Jagdgedicht“ (Cynegetica) des Gratius Faliscus blieb ein größeres Bruchstück erhalten. — Die Hauptschöpfung Virgils, vor deren völligem Abschluß er starb, war die große epische Dichtung „Die Aeneide“, in welcher der Trojanerfeldherr Aeneas als der Stammvater des römischen Volkes und des julischen Kaiserhauses verherrlicht und die Sage von seiner Niederlassung in Latium mit zum Teil prächtigen Erfindungen und wechselvollen Abenteuern ausgestaltet wird. Die ganze Art der Anlage, der Stoff selbst, die Behandlung im einzelnen forderte den Vergleich mit den homerischen Gedichten heraus und sollte ihn herausfordern. Die römische Welt träumte in der That, daß Virgil mit seinem Gedicht das griechische Epos hinter sich gelassen habe und in vielen Jahrhunderten gab es nur wenige, welche sich von der angeblich höhern Kultur des Virgil nicht blenden ließen und der einfachen Kraftfülle und unmittelbaren Poesie der Ilias und Odyssee den Vorzug vor der „Aeneide“ gaben. Die Mängel der Aeneide wurzeln in ihrer Künstlichkeit und beziehungsreichen Absichtlichkeit. Wenn der Dichter die Gegenwart Roms unter Augustus zu der heiligen Sage von den Wanderungen und Schicksalen des Aeneas und seiner Troer in Bezug setzte, die altersgraue vorrömische Zeit als eine Verheißung der gegenwärtigen glücklichen Erfüllung darstellte, so fehlte ihm der volle Glaube, die unbedingte Begeisterung für seinen Stoff, überall drängte sich die Reflexion dazwischen, neben der unmittelbaren Phantasie und Empfindung waren Gelehrsamkeit und Rhetorik bei der Gestaltung der „Aeneide“ nur allzuthätig. Trotz alledem behauptet das Epos einen hohen Rang unter den epischen Gedichten der Völker, die eigentlichen Glanzstellen desselben sind Meisterstücke lebendigster Erzählung, anschaulicher Schilderung. Die Erzählung des Aeneas von der Zerstörung Trojas im zweiten, die tragische Episode der Dido im vierten, die Erzählung von Nisus und Euryalus im neunten, der heroische Tod der Camilla im elften, oder Schilderungen wie der Wettkampf der Schiffer im fünften Gesang bleiben des höchsten Preises wert; auch ist unverkennbar, daß bei aller Nachempfindung Homers und der griechischen Epiker Virgil seinem Gedicht einen Hauch römischen Geistes zu verleihen wußte. Die Gründung eines neuen Staates, dem nach Ratschluß der Götter die Weltherrschaft bestimmt ist und im sechsten Gesange prophezeit wird, die eigentliche That des Aeneas, entspricht den römischen Idealen, in der mächtigsten Episode des Gedichts aber, im Heldentod der Camilla lebt ein Geist, welcher der neueren Dichtung vielfach den Weg gezeigt hat. — Die Verskunst Virgils, die Vollendung seiner Sprache wurden von zahllosen Panegyrikern und Kommentatoren gerühmt, jedenfalls verfügte er über den lateinischen Sprachschatz unumschränkt und seine Wortfülle ward vorbildlich für die ganze Reihe der Epiker, welche ihm in der spätern Kaiserzeit nachzufolgen trachteten. —

Unter den Zeitgenossen stand Virgil dem Horaz, der ihm in einer seiner Oden einen tiefempfundenen Nachruf widmete, am nächsten. Unter den übrigen Dichtern seiner Zeit weist Albius Tibullus (55—18 v. Chr.) einen Virgil verwandten Zug in seiner Liebe zum Landleben auf, aus dem Kreise der Elegiendichtung schritt er nicht heraus, in diesem aber bewegte er sich mit

Sicherheit und höchster Anmut. Von den vier Büchern „Elegien", die seinen Namen trugen, gelten nur die beiden ersten als echt, die beiden andern werden Nachahmern zugeschrieben. Die echten Tibullschen Elegien behandeln die Liebe des Dichters zu jener Delia, die ihm um eines reicheren Bewerbers willen untreu wurde, und weiterhin zu einer Geliebten, die er Nemesis nennt. In der Darstellung und Aussprache dieser Leidenschaften, auf dem Hintergrunde eines ländlichen Stilllebens, eines Idylls voll bescheidener Reize, entfaltete Tibull naive Sinnlichkeit, inniges Gefühl, liebenswürdiges Behagen und trat damit seinen Vorbildern, den griechischen Dichtern, näher. — Völlig anders stellt sich der zweite große Elegiendichter Sextus Aurelius Propertius (45—16 v. Chr.) dar, welcher sein Leben vorzugsweise in der Hauptstadt verbrachte und gegenüber dem idyllisch gestimmten Tibull der Sänger der feurigen, alles vergessenden Leidenschaft war. Propertius' Hauptgedichte gingen aus seinem Verhältnis zu der schönen Hostia hervor, die er unter dem Namen Cynthia feierte, bestürmte, schalt und noch im Tode besang, nachdem er im Leben unter ihrem Wankelmut und ihren Launen viel gelitten. Properz ist einer der kräftigsten und männlichsten römischen Dichter, dem die Unruhe seiner Leidenschaft, das Ringen nach Unmittelbarkeit des Ausdrucks da und dort die sprachliche Vollendung versagte, welche Tibulls Gedichte auszeichnet, der aber, wo er eine gewisse Sprödigkeit und Rauheit überwindet, um so volltönender und hinreißender wirkt. Jene Gedichte des Propertius, in denen er, nach dem Vorbild des Alexandriners Kallimachos kleine epische (mythologische) Stoffe behandelte, sollten ihm vermutlich als Vorstudien zu dem großen epischen Gedicht dienen, zu welchem Mäcenas ihn oft angeregt hatte und an dessen Ausführung ihn der Tod in jugendlichem Alter verhinderte.

Jünger als alle Vorgenannten, aber gleichfalls der Zeit des Augustus angehörend, war Publius Ovidius Naso (43 v. Chr. bis 17 n. Chr.), aus römischem Rittergeschlecht entsprossen, nach einem glänzenden und reichen Leben in der üppigen Hauptstadt vom Imperator nach Tomi am schwarzen Meer, in einen der äußersten Winkel des Reichs verbannt, wo er starb. Ovidius war unter allen Dichtern der Periode derjenige, dem die größte Leichtigkeit der Phantasie und des sprachlichen Ausdrucks zu Gebote stand, welcher bei unablässigem Antrieb zu dichten, in bunter Folge fabulierende oder die unmittelbaren Eindrücke seines Genußlebens wiedergebende Dichtungen schrieb, der Lieblingsdichter der vornehmen Gesellschaft und der Musterpoet für die vornehmen poetischen Dilettanten ward. Die ganze Reihe seiner erhaltenen Dichtungen ist ein lebendiger Sittenspiegel der höhern Gesellschaft und der gesellschaftlichen Bildung Roms unter dem Regiment des Augustus, und Ovid galt mit Recht dieser Gesellschaft als der unterhaltendste Dichter, besaß genau den Geist, die Kühnheit, die sinnliche Lebenskraft und Lebendigkeit, welche hier willkommen und wirksam waren. Das umfassendste Werk Ovids sind seine „Verwandlungen" (Metamorphosen), welche den Götterkreis der antiken Mythologie, vom Chaos beginnend und bis zu Julius Cäsar, dem ersten „Kaisergott" reichend, in bunten, kurzen Erzählungen vorführen und

trotz der losen Verknüpfungen der Teile sich zu einem höchst phantasievollen und fesselnden Ganzen gestalten. — Den „Metamorphosen" schließt sich der „Festkalender" („Fasti"), eine poetische Erklärung in elegischem Versmaß für die erste Hälfte des römischen Kalenders an, Erklärung des Ursprungs der römischen Gottheiten und der religiösen Feste, wegen der Verbannung des Dichters nach Pontus unvollendet geblieben. — Der ganze daseinsfrohe Übermut und die sinnliche Üppigkeit Ovids offenbaren sich in den „Büchern der Liebe" (Amores), in dem Lehrgedicht „Die Kunst zu lieben" und dem poetischen Gegenstück „Die Heilmittel der Liebe", von denen namentlich die ersten beiden durch liebenswürdige Laune, scharfen Witz und außerordentliche Zierlichkeit und Gewandtheit des Vortrags sich auszeichnen. Die „Kunst zu lieben" war eines jener unvergleichlichen Werke, in denen die Bedenklichkeit des Stoffs und der Cynismus der Erfahrung durch die überlegene Grazie und Klarheit, die spielende Ironie des Tones vergeistigt und die gröberen Elemente gleichsam verflüchtigt werden. Weit unerquicklicher sind die „Heroiden", pathetische Liebesbriefe, voll hohler Deklamation, von denen übrigens nur ein Teil als echt gilt. — Der Gegensatz zu dem fröhlichen Leichtsinn der erotisch-didaktischen Schöpfungen offenbart sich ergreifend in „Klageliedern" und den poetischen „Briefen aus Pontus", welche die Härte der Verbannung in dem unwirtlichen, rauhen Skythenlande, die Entbehrungen des verwöhnten Römers, die Leiden der Einsamkeit und der Hoffnungslosigkeit mit beweglichen Worten schildern. Die tiefste Sehnsucht nach dem glänzenden kaiserlichen Rom, nach dem sonnigen Heimathimmel, nach den Angehörigen und Freunden wird laut; in immer neuen Wendungen variiert der Dichter die schmerzliche Klage:

Wandelt von jener Nacht mir das traurige Bild vor die Seele,
Welche die letzte für mich ward in der römischen Stadt,
Wiederhol ich die Nacht, wo des Teuren so viel mir zurückblieb,
Gleitet vom Auge mir noch jetzt eine Thräne herab.
Und schon ruhten bereits die Stimmen der Menschen und Hunde,
Luna sie lenkt' in der Höh' nächtliches Rossegespann.
Zu ihr schaut' ich hinan, sah dann capitolische Tempel,
Welchen umsonst so nah' unsere Laren gegrenzt!"

Die „Klagelieder" sind zu einem großen Teil an den zürnenden Augustus gerichtet, welcher die beständigen Bitten des Dichters um Milderung der allzuschweren Strafe und seine Gelöbnisse, sich künftig größeren Ernstes zu befleißigen, gleich unbeachtet ließ. Der Gram und die Verbitterung des Dichters zeigen sich in den Episteln aus Pontus in beständigem Wachsen, seine Geisteskräfte in einer unvermeidlichen Abnahme, das letzte Gedicht Ovids „Ibis", eine Nachahmung des gleichbetitelten griechischen Gedichts von Kallimachos von Kyrene, richtete sich gegen einen treulosen in Rom zurückgebliebenen Freund, welcher den Dichterruhm Ovids untergraben hatte und nun auch seine häusliche Ehre und den Rest seines Vermögens bedrohte.

In den „Klageliedern" beruft sich Ovid unter anderm auch auf Tragödien, welche er geschrieben und von denen uns so wenig erhalten ist, als von

den Tragödien des Asinius Pollio, des Lucius Varius Rufus, welchem letzteren Virgil bei seinem Tode das Manuskript der „Aeneide" vertraute und der dasselbe auf Befehl des Augustus redigierte. Von Varius' epischer Dichtung „Cäsar" wie von seiner zur Feier des Sieges bei Actium aufgeführten Tragödie „Thyestes" besitzt die Nachwelt nur einige Verse. Auch von dem berühmtesten Tragiker unter der Regierung des Kaisers Tiberius, Pomponius Secundus (um 30 nach Chr.) haben sich nur unbedeutende Fragmente erhalten, die Litteraturkenner der römischen Kaiserzeit rühmten die Korrektheit und Eleganz seines Stils. Ebenfalls noch dem ersten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung gehört jener Dichter an, welcher unter dem Namen Seneca der Tragiker bekannt ist und von dem es wenigstens nicht unbedingt erwiesen ist, daß er mit L. Annäus Seneca, dem Philosophen und Rhetor, dem Mentor und schließlichen Opfer Neros identisch sei. Jedenfalls schloß die Bildung und die litterarische Strebsamkeit des sentenzenreichen Briefschreibers, Philosophen und Trostschriftenverfassers die Versuche in Lehrtragödien nicht aus und als solche stellen sich „Die Trojanerinnen", „Medea", „Der rasende Herkules", „Herkules auf dem Oeta", „Hippolytus", „Oedipus", „Agamemnon", „Thyestes" und „Thebais" durchaus dar. Sämtliche Stücke des Seneca sind griechischen Tragödien nachgebildet, aber durch stärkere Effekte, durch Hervorhebung namentlich der grellen und grausamen Momente der Handlung, durch sentenziöse Deklamation, durch prunkhafte Bilder und gelehrte Anspielungen dem römischen Wesen dieser Zeit angeeignet worden. Diese Werke, namentlich aber „Die Trojanerinnen", „Medea", „Hippolyt" und „Thyestes" wurden für die Entwicklung der modernen Dichtung nur allzuwichtig, in der eignen Zeit des Dichters scheinen sie in keinem größeren Ansehen gestanden zu haben, als eine Menge ähnlicher rhetorischer Exerzitien von den verschiedensten vornehmen Verfassern.

Dem Jahrhundert unter den Kaisern Tiberius bis Domitian (14—96 n. Chr.) gehörte eine Anzahl von Dichtern an, deren Namen und Werke erhalten blieben und unter denen sich auch einige befinden, deren Schicksale durch die allgemeinen Geschicke, die über Rom lagen, bestimmt wurden. Die zahlreichen Epiker, welche nach dem Vorgange des Virgil auftraten, brachten kein Werk hervor, das den Rang neben oder auch nur nächst der Aeneide hätte behaupten können. Annäus Lucanus (38—65 n. Chr.), unter Nero als Teilnehmer an einer Verschwörung hingerichtet, hinterließ das unvollendete Epos „Pharsalia", dessen spärliche Vorzüge von den Zeitgenossen überschätzt wurden. Die Schilderung der letzten Zeiten der römischen Republik bot Anlaß zu republikanischen Tiraden, wie denn überhaupt die Rhetorik in dem Lucan'schen Epos die Phantasie und poetische Gestaltungskraft weit überwog. Auch an der Form war wenig mehr zu rühmen, als daß die Verse korrekt sind. Immerhin verdient die „Pharsalia" noch eine lebhaftere Teilnahme als die Epopöe „Vom punischen Krieg" (Punica) des Silius Italicus (25—101 n. Chr.), welche nichts war als eine sorgfältige Versifizierung der Berichte des Livius und Polybius über den hannibalischen Krieg.

Vom Falle Sagunts bis zum Triumphzug des Scipio beschwört Silius die ungeheuren Bilder der Vergangenheit herauf, ohne sie poetisch oder auch nur patriotisch-rhetorisch beleben und bewältigen zu können, in ängstlicher, kleinlicher Nachahmung folgt er den Spuren des Virgil, von dessen wirklichen Vorzügen er gleichwohl keine Ahnung hat. — Andere Epiker griffen von den nationalen geradezu auf die griechischen, von den Kyklikern und Alexandrinern behandelten Stoffe zurück, so Valerius Flaccus (gestorben 89 n. Chr.), der einen „Argonautenzug“ dichtete, ohne den Vergleich mit der epischen Dichtung des Apollonios Rhodios bestehen zu können, so vor allen der Neapolitaner Papinius Statius (61—96 n. Chr.), welcher eine Zeitlang am Hofe des Domitian glänzte, ein hervorragender Improvisator gewesen zu sein scheint und sich als lyrischer wie epischer Dichter Ruhm erwarb. Die Sammlung seiner lyrischen Gelegenheitsgedichte „Wälder“ (Silvae) war vielverbreitet, ein Hauch traumreicher Anmut, entschiedener Neigung zum Einfachen, Idyllischen durchweht sie und verleiht ihnen jedenfalls mehr poetischen Wert, als die epischen Dichtungen „Thebais“ und die (unvollendete) „Achilleis“ beanspruchen können, welche durch rhetorischen Aufputz und Gelehrsamkeitsprunk entstellt werden. —

Viel unmittelbarer der Zeit und den Zuständen entsprungen, von vollem wenn auch unerfreulichem Leben getränkt, erscheinen die satirischen Dichtungen der ersten monarchischen Periode. Der Gegensatz der lebendigen Wirklichkeit zu der noch immer mächtigen altrömischen Überlieferung, die knechtische Furcht und Unterwürfigkeit der obern Kreise Roms gegenüber den phantastisch-despotischen Herrschern vom Schlage der Tiberius, Caligula, Nero und Domitian, die zum Wahnsinn gesteigerte Genuß- und Prunksucht, die wachsende Unsittlichkeit und Unwürdigkeit erweckten die Leidenschaft der satirischen Poeten. Schulmäßig und allzusehr auf die hergebrachten moralischen Sentenzen gestützt, greift der Stoiker Persius Flaccus (34—62 n. Chr.) in seinen sechs „Satiren“ die Jämmerlichkeit der schmeichelnden Hoflitteratur, die religiöse Heuchelei, das Wüstlingstum der goldnen Jugend, die Schwelgerei der üppigen Hauptstadt an und preist die Selbsterkenntnis der stoischen Philosophie und die Einfachheit ländlichen Stilllebens. Wärmer, leidenschaftlicher, wesentlich realistischer, als ein wahrhafter Herzenskündiger und Sittenmaler trat Decimus Junius Juvenalis (47—130 n. Chr.) auf, welcher nach den schlimmen Tagen des Domitian noch die besseren unter Nerva und Trajan erlebte. Seine fünfzehn vollständig erhaltenen „Satiren“ (eine unvollendete sechzehnte gilt für unecht) sind gewaltige Ausbrüche des Zorns und schildern die Entartung der Zeit mit brennenden, durch die Jahrhunderte leuchtenden Farben. Namentlich die dritte Satire, welche die Bedrängnisse vorführt, mit denen im Getümmel von Rom der unbegüterte aber ehrenhafte Mann zu kämpfen hat, die fünfte, welche ein Clientenmahl und den ganzen frechen Übermut der reichen Gönner lebendig darstellt, die sechste, in welcher der Dichter einen heiratslustigen Freund von der Ehe abmahnt und ihm Zucht- und Schamlosigkeit, tolle Verschwendungssucht und Launenhaftigkeit der römischen Frauenwelt ohne

einen versöhnenden Zug vor Augen stellt, die vierzehnte Satire, welche der schlechten Erziehung spottet, dürfen als Meisterstücke in ihrer Art angesehen werden. Daß bei dieser Satire der Humor und die gute Laune zu kurz kamen, ist viel betont worden, Juvenal selbst hatte keine zu hohe Meinung vom eignen wie vom dichterischen Vermögen seiner Zeit. Durch seine sittliche Strenge unterscheidet er sich wesentlich von seinem Zeitgenossen M. Valerius Martialis (42—101 n. Chr.), welcher mit entschiedenem Behagen an den Sitten und Unsitten Roms sein poetisches Talent in den Dienst der Bosheit, des persönlichen Klatsches stellte. In der Form des Epigramms, die er glücklich beherrschte, und der er die treffendsten schärfsten Spitzen zu geben wußte, hat Martial eine Fülle scharfer und glücklicher Beobachtungen, witziger Einfälle und Urteile, aber auch eine ebenso reichliche Zahl niedriger Zoten und schmeichlerischer unwahrer Huldigungen an Machthaber niedergelegt. Seine Verse, die in fünfzehn Büchern „Epigrammen“ gesammelt wurden, waren Lieblingslektüre der römischen Genußkreise und es fehlte dem Dichter nicht an Nachahmern.

Unter der Regierung des Nero endete durch einen jener befohlenen Selbstmorde, welche der Tagesbrauch waren, auch Gaius Petronius, welcher von vielen als der Verfasser des merkwürdigen Halbromans „Satiricon“, der frechsten und rücksichtslosesten Sittenschilderung der Kaiserzeit zwischen Tiberius und Nero, angesehen ward. Ist die Urheberschaft dieses Petronius nicht erwiesen, so besaß jedenfalls der Verfasser des wunderlichen Buches die eingehendste und genaueste Kenntnis aller Schandgeschichten des kaiserlichen Hofes und der vornehmen Gesellschaft. Seine Sittenschilderungen sind kecke poetische Illustrationen zu den ernsten, vom verhaltnen Zorn und sittlichen Ekel möglichst knapp gehaltenen Berichten des großen Historikers Tacitus. Die trümmer- und lückenhafte Gestalt des wunderlichen Buches, das größtenteils in Prosa, einigemale von Versen unterbrochen, geschrieben ist, hindert nicht zu erkennen, daß die Schärfe der Beobachtung, die Energie der Charakteristik und die Vorzüge des Stils der cynischen Schamlosigkeit die Wage halten. Figuren wie die des Eumolpus und Trimalchio schließen in ihrer Naturtreue die bitterste Satire mit ein.

Eine vereinzelte Erscheinung gleich dem Romandichter Petron war der Fabeldichter Phädrus (10—70 n. Chr.), der als makedonischer Sklave nach Rom gekommen, unter Augustus freigelassen und unter der Regierung des Tiber von dessen gefürchtetem Günstling Sejanus verfolgt worden sein soll. Er bearbeitete eine Anzahl griechischer Fabeln des Aesop und fügte ihnen mancherlei Geschichten und einige nicht eben glückliche eigene Erfindungen und Nutzanwendungen hinzu. Im ganzen ist der einfache Vortrag des Phädrus „kurz und klar, aber trocken und unbelebt, der Ton sehr prosaisch, ohne Reiz und Anmut, die Wahl und Ausführung des Stoffes immer auf nutzbare Moral gerichtet, welche sich in praktischen Sätzen der gewöhnlichsten Art ausspricht. An der Sprache befremdet oft ihr gemeines Gepräge, sie leidet an Ungleichheit und Idiotismen, auch erwartet niemand eine so mittelmäßige Versifikation

von einem Mitgliede dieser gebildeten Zeit." (Bernhardy.) Freilich scheint Phädrus von späteren Bearbeitern übler als andern Poeten des ersten Jahrhunderts mitgespielt worden zu sein. —

Von den untergeordneten Talenten der litterarisch reichen Zeit erhielten sich Dichtungen, welche wenigstens litterargeschichtlich und sittengeschichtlich ein gewisses Interesse darbieten. Ohne Frage trug zur Erhaltung einzelner Dichternamen und Werke die Regsamkeit des römischen Buchhandels bei, der sich in dieser Zeit in Rom entfaltet hatte. An Hunderte von Schreibsklaven zugleich wurde ein Manuskript diktiert und auf diesem Wege eine große Zahl von Handschriften hergestellt und verkauft, von denen dann doch einige die nachfolgenden Stürme überdauerten. Zu den minder hervorragenden Poeten der Epoche zählen wir Titus Calpurnius (Siculus; um die Mitte des ersten Jahrhunderts), einen Bukoliker, welcher unter der Regierung des Nero sieben „Eklogen" schrieb, die Theokrit und Virgil nachempfunden, aber durch korrekten Versbau ausgezeichnet sind, Lucilius der Jüngere (um 80 n. Chr.), ein Freund des Philosophen Seneca, welchem das beschreibende Lehrgedicht „Aetna" zugesprochen wird, ferner die Dichterin Sulpicia (um 90 n. Chr.; nicht zu verwechseln mit einer älteren Dichterin gleichen Namens, von der einige Liebesgedichte in die Sammlung von Tibulls Elegien gerieten), deren erotische Gedichte verloren gingen, während eine ihr zugeschriebene „Satire" die Vertreibung der Philosophen aus Rom durch Domitian beklagte.

Aus den letzten Tagen der Republik gingen in die Kaiserzeit die vielbeliebten Mimen über, kleine Scherzspiele, welche, nachdem sie sich lange auf den Winkelbühnen behauptet hatten, die größeren Theater gewannen und namentlich durch Dichter wie Decimus Laberius (105—43 v. Chr.) und Publilius Syrus zu einer wichtigen Gattung erhoben wurden. Von den Mimen der beiden kamen nur Bruchstücke, aus denen des Publilius hauptsächlich eine Sammlung einzelner Sentenzen und Sprüche auf die Nachwelt. Die Handlung der Mimen war der Regel nach dem Leben der untersten Volksschichten entnommen, toll possenhaft und meist obscön, die vorkommenden Tänze von wilder Beweglichkeit. Naturgemäß ließ bei Werken dieses Gepräges der Schauspieler bald den Dichter hinter sich, die Redefreiheit, welche in den Mimen gelegentlich verstattet war, konnte dem improvisierenden Darsteller besser zu gute kommen, als dem Verfasser. Noch um eine Stufe tiefer stiegen die dramatischen Schriftsteller bei dem Aufkommen und der Beliebtheit der sogenannten Pantomimen, in welchen eine Handlung lediglich durch Gesten und Tänze verkörpert und allenfalls von einem erklärenden Chor begleitet wurde. Diese Pantomimen, welche zu Prachtentfaltung, zur Vorführung aller möglichen schlüpfrigen und bedenklichen Reize den stärksten Anlaß boten, verdrängten im ersten Jahrhundert die Teilnahme an der eigentlich dramatischen Dichtung, namentlich aus den Kreisen der Bevorrechteten und Gebildeten. Es gab komische wie tragische Pantomimen, der Stoff der letztern ward meist den griechischen Tragödien entnommen.

Die Glanzzeit der römischen Litteratur fiel wie wir sehen, nur in ihrer

ersten Hälfte mit der verhältnismäßig guten Regierung des Augustus und dem Behagen der neuen Verhältnisse zusammen. Die weitere Entwicklung fand unter dem doppelten Druck eines phantastischen Despotismus und einer sittlichen Zerrüttung statt, welche nicht ohne Einwirkung auf die Dichter bleiben konnte. Der gleiche Druck lag auch auf den Geschichtsschreibern und den rhetorischen Schriftstellern, deren Bestrebungen dem ursprünglichen römischen Wesen gemäßer und verwandter waren, als die Phantasie und die Leidenschaft der Poeten. Über der ganzen Reihe hervorragender Leistungen dieses Gebiets, des Buches „Vom gallischen Kriege" des Julius Cäsar, der Schriften des C. Sallustius „Der catilinarische Krieg" und „Der jugurthinische Krieg", der glänzenden Erzählung in der „Römischen Geschichte" des Titus Livius ragt eine spätere Gestalt mit ihren historischen Arbeiten in gewaltiger und eigentümlicher Weise hervor, die des Cornelius Tacitus (54 geb., bis ins zweite Jahrhundert lebend). Wie für die Geschichte der griechischen Poesie der Philosoph Platon unentbehrlich ist und ganze Vorstellungsreihen der spätern griechischen Dichter ohne den Hinblick auf seine Lehren und Schriften unerklärlich sein würden, so gehört zum Verständnis der römischen Litteratur der Verfasser der „Historien" und „Annalen". Nicht weil er der größte und zugleich der letzte große Geschichtschreiber Roms, weil er ein würdevoller Vertreter der edleren Gesinnung, Überzeugung und Bildung war, welche sich im Rom auch dieser Epoche fanden, nicht weil er in seinem Stil, in der körnigen, gedankenschweren Kürze, in dem kunstreich eigentümlichen Bau seiner Sätze, in der gewaltigen Energie seines Ausdrucks an die gerühmtesten Eigenschaften der altrömischen Beredsamkeit gemahnt, sondern weil er unter allen Historikern sich den Dichtern am stärksten annähert und das ausgeprägteste poetische Talent (trotz seiner altrömischen Verachtung gegen die leichtern Künste) in sich getragen hat. Tacitus schuf eines jener wenigen historischen Werke, welche durch stimmungsvollen Grundton, dramatische Lebendigkeit, psychologischen Tiefblick in der Enthüllung verborgener Seiten menschlicher Charaktere, durch Macht der Schilderung, Kunst der Gruppierung, durch poetische Steigerung des Vortrags mit der Wirkung poetischer Kunstwerke in Wettbewerb treten. Die Annalen und Historien des Tacitus, obschon sie leider kaum zur Hälfte erhalten worden sind, führen das römische Leben mit seinen ungeheuren Wechselfällen und Schicksalen vor Augen, sie lassen uns in das Innerste wenigstens einer gewissen Zahl hochstehender Menschen blicken, sie treten durch Stoff und Form ergänzend in eine klaffende Lücke der römischen Litteratur. Gegenüber dieser Gesamtbedeutung kommt auch wenig darauf an, ob Tacitus im einzelnen Falle zu herb, schwarzseherisch und bitter geurteilt habe, seine farbenreiche aber mit den düstersten Farben gemalte Darstellung der Zeiten und Menschen ist vom Geist echter Wahrhaftigkeit durchhaucht und erscheint in gleichem Sinne unwiderlegbar, wie ein großes Dichterwerk in seinem Lebensgehalt und seinen Charakteren Offenbarung der innersten Weltwirklichkeit ist.

# Griechische und römische Dichtung der späteren Kaiserzeit.

Die Ausgleichung und Ineinanderlebung der römischen und griechischen Welt, welche im letzten Jahrhundert der Republik und im ersten der römischen Monarchie unter mancherlei Gärungen und Kämpfen vor sich gegangen war, die gleichmäßige Ermüdung und Ruhesehnsucht, welche die Menschen der alten Welt überkommen hatte, jene glückliche Fügung, welche dem ungeheuren römischen Weltreich von Nerva bis Marcus Aurelius eine ganze Folge vorzüglicher Herrscher gab, gestalteten die Zeit des zweiten Jahrhunderts nach Christus zu einer Periode, welche den innern Teilen des großen über drei Weltteile sich erstreckenden Reiches Frieden und ruhigen Genuß, jetzt auch ohne die Furcht vor kaiserlicher Willkür, vergönnte. Ein voller Herbstsonnenschein lag über dieser Welt, jener Schein, der wohl noch zu erwärmen, aber nichts mehr zu erzeugen vermag. Die Völker, welche im Machtbereich des römischen Kaiserreichs vereinigt waren, erfreuten sich aller Segnungen und Hilfsmittel einer jahrhundertealten Kultur, zweckmäßiger öffentlicher Ordnungen und der Resultate langer und rastloser Arbeit, ohne aller dieser Begünstigungen froh werden zu können. „Das feste Gebäude der römischen Macht hatte zum Grunde und zur Stütze die Weisheit der Jahrhunderte. Die dem Trajan und den Antoninen gehorchenden Provinzen waren durch Gesetze vereint, durch Künste geschmückt. Gelegentlich konnten sie von dem teilweisen Mißbrauch einer übertragenen Gewalt zu leiden haben: aber der allgemeine Grundsatz der Regierung war weise, einfach und wohlthätig. Sie lebten ruhig in der Religion ihrer Väter, während sie (die Provinzen) was bürgerliche Ehren und Vorteile betraf, in einer billigen Stufenfolge bis zur Gleichheit mit ihren Besiegern erhoben wurden." (Gibbon.) In der That waren die vor Zeiten so scharfen Unterschiede zwischen der Stadt und dem Erdkreis ausgeglichen, in der Provinz Geborene trugen den kaiserlichen Purpur und der griechisch redende Osten des Reiches ward unter Hadrian und den Antoninen beinahe wichtiger als der Westen, nach dem allein sich die lateinische Sprache und die wenigen Besonderheiten verbreitet hatten, welche dem römischen Wesen in dieser Periode noch verblieben. Dennoch war die Zeit der römischen Kaiserherrschaft bis ins dritte Jahrhundert nach Christus eine jener wundersamen Kulturperioden voll höchsten äußeren Glanzes und üppigster Fülle, die der tiefsten Befriedigung, wie des höchsten

Aufschwungs bitter entbehren, weil sie ohne freudiges Streben und ohne Hoffnung lediglich dem Genuß und der Bewahrung des Erworbenen leben können. Im Behagen des Friedens, in der Fülle materiellen Reichtums, im Besitze der Geistesschätze vieler Jahrhunderte und einer Kultur, die noch produktiv zu sein vermochte, hatte ja schon dem ersten Jahrhundert der römischen Monarchie jeder Schwung der Begeisterung gefehlt. Der Geist nüchterner Verständigkeit durchdrang alles Leben, alle Bildung, und schützte dennoch nicht vor dem Wahnsinn phantastischer, sich selbst verzehrender Genußsucht. Die Kulte aller Nationen wurden in Rom gepflegt, die Göttergestalten des fernsten Ostens neben den alten Staatsgottheiten angebetet, und doch war es eine entgötterte Welt, in welcher die furchtbaren Worte ihres großen Historikers Tacitus: „nicht um unser Entstehen, nicht um unser Ende, noch überhaupt um Menschen kümmern sich die Götter," tagtäglich größere Geltung erlangten.

Alle Vorteile, welche ein mächtiges, stolzes Staatswesen, eine großartige äußere Zivilisation, welche Reichtum und Luxus, lange Kunstpflege und Bildung der Entwicklung einer Litteratur geben können, blieben der römisch-griechischen Litteratur dieses Zeitraums noch immer gesichert. Wie unzulänglich diese Vorteile gegenüber dem Mangel eines innerlich gehobenen Daseins und einer gläubigen Begeisterung sind, erwiesen Dichter und Redner, Historiker und Philosophen der Periode von Nerva bis zum Ausgang des zweiten Jahrhunderts. Wurden doch schon die Dichter und Prosaiker der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts dem goldenen Zeitalter der römischen Litteratur nicht mehr hinzugerechnet und machte sich doch schon in der Periode der „silbernen" Latinität eine gewisse Ermattung geltend. Die glückliche Nachahmung der Griechen und die formelle Eleganz, welche von den Dichtern des augustischen Zeitalters zu rühmen war, konnten dem zweiten Jahrhundert nicht mehr voll überliefert werden, ein allmähliches, aber beständiges Herabgleiten von der erstiegenen Höhe ward bemerkbar, das tiefe Wort des Tacitus: „es liegt in der Natur der menschlichen Schwäche, daß die Heilmittel hinter den Schäden zurückbleiben, und wie der Körper langsam wächst, aber schnell verdirbt, so kann man die Geister und die Wissenschaften leichter unterdrücken, als wieder heben" bewahrheitete sich jeden Tag neu.

Auch die hellenische Litteratur erfreute sich im zweiten Jahrhundert der römischen Kaiserregierung einer Nachblüte von Dichtern, welche den allgemeinen Charakter der Zeit nicht verleugnete. Die Richtung der Dichtung auf die Erzählung in Prosa trat immer stärker hervor, sie erschien ausgeprägt in den „Erotischen Briefen" des Alkiphron (um 150 n. Chr.), in den Schriften des Philostratos von Lemnos und den „Babylonischen Geschichten" des Jamblichos, eine Art Roman, von dem wir freilich nur noch einen Auszug in der Fassung des Byzantiners Photios besitzen. Alle diese Schriftsteller ließ der größte griechische Schriftsteller der Periode, der Sophist und satirische Erzähler Lukianos (Lucian) von Samosata (130—200 n. Chr.) hinter sich, welcher im Zeitalter der gepriesensten Kaiser, der Antonine, wirkte. Er vertritt die vielseitige Bildung, den Glanz und

die Lebensfülle, aber auch die hoffnungslose Skepsis, die sinnliche Frivolität und die Spottlust dieser Zeit ohne Begeisterung und Ideale. Der geistvolle Spötter, welcher zuerst als wandernder Rhetor, dann zu Athen in litterarischer Muße, zuletzt in Ägypten lebte, stellt in seinen Schriften das Leben, welches er sah und begriff, treu und lebendig wie kein Anderer dar, geißelt unbarmherzig alle Ausartungen dieses Lebens, verspottet die Entartung der griechischen Bildung, das Treiben der Sophisten, den sauren Ernst der Stoiker und die Rohheit der Cyniker, lacht des Glaubens an Wunderthäter, Zauberer und Propheten, lächelt auch dessen an die Götter, scherzt und spielt mit allem und gewinnt selbst in seinen frivolsten Schriften durch Anmut und reichen Witz. Unter seinen zahlreichen Werken, überwiegend dialogisierte Satiren oder auch einfache Erzählungen, witzige Plaudereien, welche nur durch dramatisch lebendige Einzelschilderungen und Charakterzüge noch ins Gebiet der poetischen Darstellung fallen, seien die „Göttergespräche“, „Totengespräche“, „Charon“, „Nigrinus“, „Timon“, „Die Götterversammlung“, „Der tragische Zeus“, „Peregrinus Proteus“, „Alexander der Lügenprophet“, „Der Fischer“, „Wie soll man Geschichte schreiben?“ „Wahre Geschichten“ und „Hetärengespräche“ hervorgehoben. Ob die überkecke Erzählung „Lucius oder der Esel“ ein echtes Werk des Lucian sei oder nicht, bleibt zweifelhaft; jedenfalls verdient sie als ein Zeugnis dessen angesehen zu werden, woran sich die Lesewelt des zweiten und dritten Jahrhunderts vorzugsweise ergötzte.

Die lyrische Dichtung war in diesem Zeitraum so gut wie erstorben, nur das Epigramm und einige verwandte Dichtungsgattungen wurden weiter gepflegt und die besten entstehenden Gedichte dieser Art in der immer erneuerten und erweiterten „Anthologie“ gesammelt. Unter den Poeten werden die Grammatiker Diogenianos aus Heraklea (Mitte des zweiten Jahrhunderts), Straton aus Sardes genannt. Als Lehrdichter versuchte sich unter Marc Aurels Regierung Oppianos von Anazarbos in Kilikien, dessen Lehrgedicht „Halieutika“ von den Fischen und der Fischerei handelte. Neben diesen verhältnismäßig hervorragenden Autoren waren das zweite und dritte Jahrhundert von einer Überzahl griechischer Philosophen, Sophisten, Rhetoren, Grammatiker, Kritiker und sogenannten Poeten erfüllt, welche auf Leben und Bildung ihrer Zeit großen Einfluß hatten, ein gewisses Parasitentum des griechischen Geistes vertraten und vorzugsweise in dem Frieden, der üppigen Ruhe und dem Müßiggange gediehen, welche das Glück dieser Tage bildeten. Schon im ersten Jahrhundert hatte Juvenal gespottet: „Wozu du nur willst, stellt ein solcher sich uns zum Gebrauche. Lehrer der Sprache, des Stils, Mathematiker, Maler und Salber, Augur und Arzt, Seiltänzer und Zauberer, alles versteht ein hungriges Griechlein, steigt, sobald du befiehlst, in den Himmel“ und dieses litterarische Schmarotzerwesen nahm durch die Begünstigung, welche ihm im Zeitalter des Hadrian und der Antonine zu teil ward, begreiflicherweise nur zu.

Reißender noch als mit der Machtfülle und Einheit des römischen Welt-

reichs, gegen welche die Wogen der Völkerwanderung von allen Seiten entfesselt waren, ging es vom dritten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung an mit der Herrlichkeit der antiken Kultur zu Ende. Der Verfall des Reiches ward von Zeit zu Zeit durch kräftige Imperatoren aufgehalten, der Verfall der Bildung, der Kunst und Litteratur konnte nicht gehemmt werden. Um der Verzweiflung und tiefsten Unbefriedigung zu entrinnen, suchte das Römertum und Griechentum um so mehr bei allen Göttern des Morgenlandes Zuflucht, warf sich zahlreichen neu auftauchenden philosophischen Lehren und Systemen in die Arme. Der Neuplatonismus des Plotinos aus Lykopolis in Ägypten (205—270) bezeichnete im dritten Jahrhundert nach Christus viel weniger einen wahrhaften innerlichen Aufschwung, als vielmehr einen letzten Anlauf zur Erneuerung der antiken Bildung. Vereinzelt erhoben sich zu und nach dieser Zeit auch wirkliche poetische Talente über die Verödung und Verwilderung, von der das ganze geistige Leben mehr und mehr erfaßt ward. Das „eherne" Zeitalter der lateinischen Sprache und Dichtung begann schon am Ende des zweiten Jahrhunderts und setzte sich in der wachsenden Zerrüttung des dritten und vierten Jahrhunderts fort. Charakteristisch und bedeutsam war es, daß bereits im zweiten Jahrhundert die „afrikanische Schule" römischer Dichter und Schriftsteller zu maßgebendem Einfluß gelangte, daß im weiteren Verlauf der Zeit alle noch nennenswerten Dichter den Provinzen, Gallien, Spanien, Nordafrika, angehörten. Den echten Römern, soweit es deren noch gab, mußte schon darum die Litteratur dieser späteren Zeit als barbarisch erscheinen. Das bedeutendste Talent der römischen Dichtung des zweiten Jahrhunderts war jedenfalls der Gründer der „afrikanischen Schule: Lucius Apulejus aus Madaura in Numidien (geboren um 130 n. Chr.), der seine Studien in Athen machte und als Redner in Karthago lebte, wo er auch das eigentümlichste Zeugnis der afrikanischen Latinität, den satirischen Roman „Der goldene Esel" verfaßte. Die Hauptgeschichte des in einen Esel verwandelten Helden, welcher in seiner neuen Gestalt vielfältige Gelegenheit hat, die Menschennatur von wenig erfreulichen Seiten erkennen zu lernen, nach seiner eigenen Entzauberung aber einen neuen Menschen auch in sittlichem Sinne anzieht, ist mit einigen Episoden durchsetzt, von denen namentlich das schöne und schön erzählte Märchen von Amor und Psyche zu poetischer, weit nachwirkender Bedeutung gelangte. — In die Reihe der lebendigen Dichtungen gehörte auch „Die Nachtfeier der Venus" (Pervigilium Veneris) von einem unbekannten Dichter zu Ausgang des zweiten oder Anfang des dritten Jahrhunderts verfaßt. Venus wird als Beleberin der Welt und erhabene Gebieterin Roms verherrlicht und der Frühling gepriesen, der ihre Macht besonders kundgiebt. —

Ein Zeichen des Verfalls war die tendenziöse Altertümelei in Stil und Sprache, welche mit Reminiszenzen aus Ennius und dem ältern Cato aufgeputzt, sich unter der Regierung Hadrians breit machte, an deren Spitze der Redner Marcus Cornelius Fronto (gleichfalls ein Afrikaner, 100—170) stand, der sich aber auch eine Anzahl untergeordneter Poeten anschlossen. —

Aber auch nachdem diese archaistische Poesie wiederum unmodisch ward, kam es nur noch zu vereinzelten glücklichen Anläufen. Der gepriesenste Dichter des dritten Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung scheint Marcus Aurelius Nemesianus aus Karthago (um 280 n. Chr.) gewesen zu sein, welcher ein Lehrgedicht über „Die Jagd" („Cynegetica") verfaßte, von dem sich einige hundert Verse erhielten, und der in einigen „Eklogen" den Sizilier Calpurnius nicht nur nachahmte, sondern geradezu plünderte.

Poetisch etwas reicher als das dritte erscheint das vierte Jahrhundert nach Christus, wo mitten in allem Unheil und Unglück der Völkerwanderung einige wahrhafte poetische Talente, welche sich an guten Vorgängern geschult hatten, ihre Stimmen erhoben. Zwar die beschreibenden geographischen Gedichte des Festus Avienus (um 370), die dürftige Fabelsammlung des Avianus, entsprachen der allgemeinen Öde und Unpoesie. Dagegen gehören die reizvollen, bald idyllischen, bald erotischen Dichtungen des Dichters der „Mosella", des Magnus Ausonius aus Burdigala (309—392), die Satiren und das farbenreiche, epische (unvollendete) Gedicht „Der Raub der Proserpina" des Claudius Claudianus aus Alexandrien und die elegischen Gesänge des Claudius Rutilius Namatianus, in denen er seine Heimreise und das Unglück der verwüstenden Kriege schildert, zu den letzten erfreulichen Blüten römischer Dichtung.

Barbarischer und herabgekommener als die Dichtung zeigten sich Geschichtschreibung und rhetorische Prosa der letzten Jahrhunderte, deren Vertreter, abgesehen von den wissenschaftlichen Arbeiten der großen Juristen, keinen Vergleich mit den Geschichtschreibern und Rednern früherer Jahrhunderte mehr ertragen. Die Geschichtschreiber der späteren Imperatoren sinken zur dürftigen Berichterstattung ungeschickter Chronisten herab; kaum daß sich ein Schriftsteller griechischer Abkunft wie Ammianus Marcellinus aus Antiochia (zwischen 330 und 400) in seiner „Kaisergeschichte", von Nerva bis Valens, bei Schilderung der selbsterlebten und teilweis angeschauten Ereignisse noch zu höherer Kraft und Anschaulichkeit erhob.

Die Sturmflut, welche die alte Herrlichkeit des römischen Reiches bedrohte, war während des vierten Jahrhunderts beständig angeschwollen. Die Teilung des Reiches in eine West- und Osthälfte, welche Theodosius der Große endgültig vollzogen hatte, vermochte die Widerstandskraft nicht zu erhöhen, und kein Jahrhundert nachdem Claudius Claudianus den Kaiser Honorius als Weltüberwinder gepriesen hatte, erlag Westrom dem Andrang der Barbaren — die römische Poesie und Litteratur, soweit sie an Voraussetzung und Bestand des Reiches geknüpft gewesen war, ging unwiderruflich zu Ende.

# Die letzten Nachklänge der heidnischen Poesie des Altertums.

Die letzten Jahrhunderte des sinkenden und geteilten Weltreichs hatten das wundersame Schauspiel des allmähligen Emporwachsens eines neuen Glaubens und einer neuen Kirche gezeigt, mit dem sich naturgemäß auch eine tiefgreifende Wandlung der poetischen und litterarischen Bestrebungen verbinden mußte. Zu lange indes hatte die künstlerische Tradition geherrscht, die aus den Blütentagen griechischer Poesie stammte, zu fest war die Gewöhnung an die Musenkunst mit der antiken und zumal mit der griechischen Bildung verflochten, zu mächtig die Nachwirkung jahrhundertelanger Bestrebungen und Studien, als daß die Erhöhung des Christentums zur offiziellen Reichsreligion und der Einfluß, welcher von der neuerhöhten Kirche ausging, die poetischen Schöpfungen und Versuche im Geiste des heidnischen Altertums ohne weiteres hätten beseitigen können. Wohl traf der endgültige und entscheidende Sieg des Christentums mit dem schon geschilderten immer unaufhaltsamern Verfall der antiken Poesie zusammen und dem ersterbenden Heidentum entstieg keine geniale Begabung mehr. Aber an weithin hallenden Nachklängen des seither herrschenden Litteraturgeistes fehlte es nicht; es währte um so länger, daß die letzten der heidnischen Litteratur hinzuzurechnenden Gebilde verschwanden, als bei gewissen Naturen selbst das christliche Bekenntnis und die Unterordnung unter den neuen Glauben, die Lust an der alten Poesie nicht zu ertöten vermochten. In der überlieferten Thatsache, daß unter den Schülern des Sophisten und Redners Libanios (314—393) die Kirchenväter Basilios und Johannes Chrysostomos sich befanden, haben wir ein Bild, wie sich die Verhältnisse längere Zeit hindurch gestaltet hatten. Im fünften Jahrhundert konnten neben den schon in der Mehrzahl befindlichen Christen sich die Vertreter heidnischer Wissenschaft und Kunst noch behaupten. Nur zu bald kam eine Periode, in der das seither verfolgte Christentum seinerseits verfolgend auftrat. Doch selbst dann noch zeigte es sich nicht leicht, die Nachwirkungen der alten Bildung zu beseitigen, von der die letzte Lebensglut in poetisch und künstlerisch gestimmte Seelen ausströmte. Getaufte und dem christlichen Bekenntnis angehörende Talente verschlossen sich noch einige Zeit hindurch dem Genuß nicht, welcher mit der Erneuerung der alten so lange herrschenden poetischen Vorstellungen verbunden war. Und so hatte im griechisch redenden Ostreiche die heidnische Dichtung eine Art Nachblüte, welcher einige Werke angehören, die auch in besserer Zeit Bedeutung erlangt haben würden.

Als ein echter Vertreter dieser Übergangszeiten, in welchen Heidentum und Christentum auch auf litterarischem Gebiet sich begegneten, darf der Dichter Nonnos von Panopolis in Ägypten (im fünften Jahrhundert) angesehen werden, ein starkes, phantasiereiches Talent, welcher in seiner Jugend und noch als Heide das ausgedehnte Epos „Die Züge des Dionysos“ (Dionysiaka) schrieb, ein Gedicht, in dem alle mythologische Weisheit und rhetorische Gewandtheit der alexandrinischen Philologenpoeten noch einmal zu Wort kamen, das aber neben der überschwenglichen, ja bombastischen poetischen Rhetorik wahrhaft poetische Stellen und lebendige Bilder enthält. Nonnos war Heide, als er diese epische Apotheose der alten heitern Götterwelt verfaßte, er nahm später die Taufe und stellte sein poetisches Talent durch eine poetische Wiedergabe des Johannesevangeliums in den Dienst seines neuen Glaubens. Andere Epiker des fünften Jahrhunderts griffen nach Stoffen, welche nicht mehr wirken konnten, selbst der trojanische Krieg ward wiederum behandelt. An Nonnos aber schloß sich eine Epikerschule, welche erotische Motive bevorzugte. Ihr gehörten Kolluthos aus Lykopolis mit seinem Gedicht „Der Raub der Helena“ und vor allen Musäos an, der lebendigste und anmutigste unter diesen spätgriechischen Epikern, welcher mit seinem reizenden Gedicht „Hero und Leander“ ein Muster und Vorbild künftiger lyrisch-epischer Dichtung ward. Wohl möglich, daß dieser liebenswürdigen, durch Wärme der Empfindung ausgezeichneten kleinen Schöpfung frühere Behandlungen der Sage zu Grunde lagen, jedenfalls war hier und in einigen gleichzeitigen erotischen Romanen der Pfad gezeigt, auf welchem eine weitere Entwicklung der griechischen Litteratur möglich und denkbar gewesen wäre, wenn nicht vom sechsten Jahrhundert ab die kirchlichen Kämpfe und Streitigkeiten die Poesie mehr und mehr eingeschränkt und sie jedes teilnehmenden Publikums beraubt hätten.

Dem fünften und sechsten Jahrhundert, der Periode, in welcher die heidnisch-poetische Welt schon mehr und mehr eingeengt wurde, gehören jene ausgedehnten griechischen Romane an, von denen einige nach der Überlieferung christliche Verfasser haben sollen. Ihrem Lebensgehalt nach müssen sie gleichwohl den Nachklängen der heidnischen Poesie hinzugerechnet werden. Diese Romane waren der letzte Versuch, eine neue Form zu gewinnen, sie gingen zum größeren Teile von rhetorischen Talenten aus, denen es viel weniger um Gestaltung, als um Entfaltung rednerischer Kunst nach den verschiedensten Seiten hin zu thun war. „Von den Eigenschaften moderner Romandichtung besitzt der griechische Roman nur die einzige Eigenschaft der Breite. Hierin vielleicht liegt die wesentlichste Schwäche des griechischen Romans: daß er das Sagengebiet und die Kunstmittel der epischen Dichtung verließ, ohne doch auf das Gebiet der psychologischen Dichtung überzutreten, auf welchem allein eine prosaische Erzählungskunst sich fruchtbar entwickeln konnte. Sein Grundthema: die Schicksale eines Liebespaares würde zwar einen solchen psychologischen Stoff von großer Entwicklungsfähigkeit dargeboten haben, aber schon dieses Grundthema wird zumeist ganz schablonenhaft behandelt. Und vollends würden diese Dichter sehr in Verlegenheit sein, wenn sie in ein im Grunde so ein-

faches Verhältnis, wie es die Liebe zweier Menschen zu einander ist, so viel Kraft, Tiefe und echte Leidenschaft legen sollten, daß sie nur durch die Erzählung seiner Entstehung und allmähligen Entwicklung dem Leser dauernde und volle Teilnahme abgewönnen. Daher sinnen sie darauf, den magern Stoff durch Alluvion fremdartiger Bestandteile zu verbreitern, das im Innern wirkende Leben durch eine unruhige äußere Lebhaftigkeit zu ersetzen. Und hierbei verfallen sie auf das Auskunftsmittel aller schwachen Poeten: sie setzen an die Stelle des poetisch Bedeutsamen ohne weiteres das Ungewöhnliche und Abenteuerliche." (Erwin Rohde.)

Trifft diese Gesamtcharakteristik auf die breiteren Romane des dritten bis sechsten Jahrhunderts, namentlich auf die „Aethiopischen Geschichten" (Theagenes und Chariklea) des Heliodoros, welcher nach einer schlecht begründeten Überlieferung Bischof von Trikka in Thessalien gewesen sein soll, während der Inhalt des Romans auf einen bewußten Anhänger des alten Glaubens hinweist, auf die „Geschichte der Leucippa und des Klitophon" des Achilles Tatius und den Roman „Chäreas und Kallirhoë" des Chariton zu, so fällt der wichtigste und in der Nachwirkung bedeutsamste Roman unter andere Gesichtspunkte. Die „Geschichte des Daphnis und der Chloë" von Longos gilt mit Recht als der vorzüglichste der griechischen Romane. Die Abenteuer, um die es sich in ihm handelt, sind einfacher, die Beseelung ist eine tiefere. Die Motive der Erzählung erscheinen dem Theokrit, die Motive der endlichen Lösung der attischen Komödie verwandter, ohne daß sich ein Beweis führen ließe, daß der Hirtenroman einer viel früheren Zeit als dem Ende des Heidentums und der antiken Litteratur angehört habe. Unter den Romanschriftstellern seiner Periode aber ist Longos der einzige, welcher poetische Stimmung besitzt und bei seinen Lesern (denn um Leser handelt es sich bei diesen langatmigen Geschichten, die schwerlich vorgetragen werden konnten) zu erwecken vermag. Die Sehnsucht, aus den unerquicklichen Verhältnissen der Städte in die Freiheit des Landlebens unterzutauchen, eine Sehnsucht, welche bei zahllosen Schäferpoeten der späteren Litteraturen nur traditionell erschien, war bei Longos ohne Zweifel eine wahrhafte Empfindung. Auch hatte diese Sehnsucht durchaus nichts Krankhaftes, insofern sie nicht eine schwärmerische Weltabgeschiedenheit, eine Befreiung vom Menschen, sondern die Rückkehr zu möglichst einfachen gesunden Zuständen des Lebens suchte, welche zwischen Feld und Wald wenigstens vorhanden schienen.

Die lyrische Dichtung, soweit sie als Nachklang der heidnischen Poesie gelten durfte, zog sich mehr und mehr in die Form des Epigramms zusammen, in welcher bis zu Agathias von Myrina, dem Anthologisten, (um 530) sich noch eine größere Zahl von heidnischen und christlichen Poeten versuchten. Der Wiederschein echt griechischen Geistes auch in diesen kleinen Gedichten ward immer matter und erlosch endlich ganz, ohne daß der Augenblick, in welchem dies geschah, von denen sonderlich beachtet worden wäre, welche sich im Mittelalter Nachkommen der Griechen nannten.

# Die Anfänge christlicher Poesie in den Litteraturen des Altertums.

Unter den Regierungen der Kaiser Caligula und Claudius hatte die Sekte der „Christianer" ihre erste Ausbreitung erlangt, unter der Regierung des Nero und in Anknüpfung an jenen Brand, der die alten Teile der Stadt in Asche legte, hatten die ersten zahlreichen Märtyrer für den neuen Glauben geblutet, ein Menschenalter nachdem Jesus Christus zu Jerusalem unter dem römischen Statthalter von Judäa, Pontius Pilatus, gekreuzigt worden war. Lange im Dunkeln wachsend, von den Cäsaren blutig verfolgt, von der vornehmen antiken Bildung verachtet und verspottet, hatten der Christusglaube und die christliche Lehre, die Zuflucht und neue Hoffnung aller Mühseligen und Beladenen, immer weitere Ausbreitung gewonnen und aus den zerstreuten Gemeinden war bereits im Laufe des zweiten und dritten Jahrhunderts eine Kirche erwachsen, welche allen Versuchen trotzte, sie zu besiegen oder zu untergraben. Während der Stamm des Heidentums bis ins Mark faulte und morsch ward, breitete sich der neue Glaube zum weithinschattenden Baume aus, den auch die Stürme der Völkerwanderung nicht entwurzeln konnten. Unablässig, im Westen nicht minder als im Osten des Reiches, wuchs die Zahl der Christen und widerwillig mußten die heidnischen Schriftsteller und Philosophen einräumen, daß der neue Glaube eine gewaltige Macht geworden sei. Aus der tiefsten Unbefriedigung ward die alte Welt durch das Evangelium von der Erlösung, aus dem Übermaß der Sinnlichkeit durch die entsagende, die Erde und ihre Reize überwindende christliche Sitte erweckt. Ein Neues, Ungeahntes und noch lange Zeit Unverstandenes war in den Kreis der seitherigen Anschauungen getreten, besiegte alle Überlieferungen von Welt und Leben, unter denen die Menschen des verflossenen Jahrtausends erwachsen waren und brach vom vierten Jahrhundert an mit immer stärkeren Schlägen den Widerstand des Heidentums. Als unter Kaiser Constantin das Christentum zur Staatsreligion erhoben ward, war dasselbe bereits der Glaube von Millionen im Reich und stand seit länger als einem Jahrhundert auch der antiken Litteratur in Wehr und Waffen gegenüber. Im fünften und sechsten Jahrhundert, wo sich der Sieg der christlichen Kirche endgültig und bis zur völligen Vernichtung des offen bekannten Heidentums entschied, herrscht dann auch eine christliche *poetische* Litteratur in griechischer wie in lateinischer Sprache,

in der sich ein neues eigentümliches, wennschon zunächst streng begrenztes Leben offenbart.

Denn nichts lag den Gläubigen der ersten christlichen Jahrhunderte ferner, als eine reiche und sinnlich eindringliche Weltdarstellung. Der Grundtrieb ihres Wesens und Glaubens war Weltflucht und Weltüberwindung, der sittliche Ekel und nicht die poetische Freude an den Erscheinungen durchdrang die christlichen Kreise, dem Jenseits und nicht dem Diesseits waren ihre Blicke zugewandt. Nicht vergessen darf es werden, daß es eine Welt voll hoffnungsloser Zerrüttung und Entsittlichung war, welcher sich die Christen entrangen, daß jeder einzelne in seiner Weltflucht eine Erlösung erfuhr. Gleichwohl zeigten sich Phantasie und Gestaltungsdrang als unausrottbare Mächte, welche sich alsbald auch in der neuen Kirche geltend machten. Wohl trat die Poesie zunächst ganz und gar im Dienste der religiösen Idee und des religiösen Dranges auf. Aber ehe noch die heidnische Dichtung ihren letzten Lebensatem verhaucht hatte, war die christliche in den alten Sprachen bereits zu einer gewissen Stärke und einer verhältnismäßigen Ausbreitung gediehen. Die neuen Anschauungen und vor allem jenes sanfte und reiche Gemütsleben, welches mit dem Christentum erwacht war, suchten Ausdruck und der lehrende und rein andächtige Zweck, in welchem unbewußte Poesie genug entfaltet worden war, genügte schon nach wenigen Generationen nicht mehr. Selbst wenn man von der „Offenbarung Johannis“, einem unzweifelhaft dichterischen Werke des ersten christlichen Jahrhunderts, einer mächtigen Nachbildung der prophetischen Visionen, absieht, wenn man die Phantasie, welche die ältesten Legenden schuf und Leben und Leiden der Märtyrer mit Wundern ausschmückte, noch nicht als eine gestaltende gelten lassen will, so gehören doch schon dem dritten Jahrhundert christliche Dichtungen an, die im Wetteifer mit den Werken der heidnischen Litteratur, ja in Nachahmung derselben entstanden. Im Osten des Reichs begegnen wir den ersten Hymnen, wie den ältesten Schöpfungen größerer Anlage, die anfänglich durch weite Zeiträume getrennt waren, dann aber in rascherer Folge die Empfindungen und Überzeugungen der Christen wiederspiegelten. Als Hymnendichter in griechischer Sprache werden Clemens von Alexandrien (um 200 n. Chr.) und Gregor von Nazianz (328—390) genannt, beide auch als Bischöfe und polemische Schriftsteller Säulen der neuen Kirche. Gregor von Nazianz wird außerdem jene merkwürdige Tragödie „Der leidende Christus“ zugeschrieben, welche zum Teil aus Versen des Euripides kompiliert, das Vorbild zahlreicher späterer Dramen ward, die das Leiden des Erlösers und seine Heilswirkung darstellten. In zweitausend Versen ward hier der heidnischen Welt, die an ihren Helden festhielt, der einzige Held, den der neue Glaube kannte, der Heiland und Siegesfürst vorgeführt und das tiefe Rätsel zu lösen versucht, welches in die Worte der Jungfrau Maria zusammengedrängt ist:

Du sagst, daß — ewig wie er ist — er nicht mehr sei?

Kreuzigung und Auferstehung Christi bilden den Hauptinhalt des Dramas, welches jedenfalls der Zeit Julians des Abtrünnigen angehört. Wunderlicher

noch als die Benutzung der heidnischen Tragödien für ein Christusdrama war über ein Jahrhundert später (um 500) die Herstellung einer Lebensbeschreibung Christi aus homerischen Hexametern (das Homerokentron), welche Pelagios Patricius versuchte. Die Hymnik blieb zunächst das einzige von christlicher Dichtung, was so unreife Versuche überragte und einen eigentlich poetischen Gehalt hatte. Schon die Thatsache, daß die christlichen Hymnendichter ihr Vorbild in der hebräischen Psalmendichtung suchten und fanden, bedingte eine größere Selbständigkeit dieser religiösen Lyrik gegenüber den heidnischen Dichtern. Zahlreiche Hymnen wurden erst in unsern Tagen wieder ans Licht gebracht — von vielen sind die Dichter, fromme Geistliche, Einsiedler, Mönche, nicht mehr namhaft zu machen. Unter den genannten Vertretern dieser Poesie ragen Apollinaris aus Laodikea, welcher die Psalmen im christlichen Sinne bearbeitete; Synesios von Kyrene (zwischen 365 und 420), ein Schüler der vom christlichen Pöbel von Alexandrien ermordeten heidnischen Philosophin Hypatia, später Bischof von Ptolemäos in Ägypten; Methodios von Patara hervor, welcher den wunderbar schönen Hymnus von den klugen Jungfrauen dichtete, von welchem der Übersetzer Fortlage nicht mit Unrecht behauptet, daß er „in der reinen kristallenen Bilderpoesie der griechischen Tragödie schimmere."

Auch die von der orthodoxen Kirche geächteten „Ketzer", die im dritten bis sechsten Jahrhundert schon in allen Gestalten auftauchten, bedienten sich der Hymnenpoesie, des gemeinsamen Gesangs, um ihre Gedanken in poetischer Einkleidung hinauszusenden. Bardesanes von Edessa, sein Sohn Harmodios und andere Gnostiker, Arius und Eusebios (der Kirchenhistoriker), werden unter den Hymnendichtern genannt.

Bedeutender noch als die Anfänge christlicher Dichtung, die in griechischer Sprache im Morgenlande entstanden, entfaltete sich die lateinische christliche Poesie der ersten Jahrhunderte im Abendlande. Auch im weströmischen Reich ging der ersten Periode der Dichtung eine solche rein didaktischer und polemischer Litteratur voraus, und die Versuche, schon die Kirchenväter des dritten Jahrhunderts Tertullian und Cyprianus unter die christlichen Dichter einzureihen, sind an dem Nachweis gescheitert, daß die unter deren Namen verbreiteten Poesien andere und spätere Verfasser hatten. Die Reihe der lateinischen Dichter christlichen Glaubens und christlichen Gepräges beginnt mit dem spanisch-römischen Poeten Gaïus Vettius Aquilius Juvencus (um 330), welcher im Stil der römischen Epiker die Geschichte des Heilands nach den Evangelien bearbeitete, und den Hymnensängern Damasus (von 366 bis 389 Bischof von Rom) und Ambrosius der Heilige (340—391), unter Kaiser Theodosius Bischof von Mailand. Namentlich die Gesänge des letzteren (von denen zwar der vielberühmte und uralte Ambrosianische Lobgesang „Te Deum laudamus" nicht von ihm herrührt) erwiesen, daß hier in der That ein neues Empfinden, eine neue innere Bildung zum poetischen Ausdruck gelangten. Dem Beispiel dieser heiligen Dichter folgten so zahlreiche christliche Lyriker, daß es möglich wurde, auch solchen hervorragenden Schriftstellern des neuen Glaubens, deren Verdienste auf andern Gebieten als dem der Poesie lagen,

etwas von dem Reichtum zuzuschieben. Dies gilt unter anderen vom heiligen Aurelius Augustinus (353—430), dem größten Kirchenvater des Abendlandes, der aus Tagaste in Numidien stammend, als Rhetor in Mailand durch den heiligen Ambrosius zum Christentum bekehrt wurde, dessen berühmte „Bekenntnisse" den harten Kampf zwischen der heidnischen genußdurstigen und der entsagenden christlichen Anschauung in einem Einzelleben wunderbar wiederspiegeln, welcher in zahlreichen Schriften die Heiden wie die allerwärts auftauchenden Ketzer bestritt, während die ihm zugeschriebenen religiösen Gesänge ihn schwerlich zum Urheber haben.

Der hervorragendste und fruchtbarste lateinische christliche Dichter in der Wende des vierten und fünften Jahrhunderts war Aurelius Prudentius (348—410), in Spanien geboren, welcher die neuchristliche Poesie auch in sprachlicher Beziehung selbständiger machte als Juvencus und andere seiner Vorgänger. Unter den Hymnendichtern nahm Prudentius gleichfalls eine erste Stelle ein, seine Gesänge haben nicht den Schwung der Ambrosianischen, aber zeugen von tiefer Innigkeit, von außerordentlicher Beweglichkeit des Gefühls. Zahlreiche Gedichte des Prudentius sind didaktischer und polemischer Natur und Denkmale der frühen und hartnäckigen Kämpfe innerhalb der neuen Kirche selbst. Die kleineren Dichtungen in verschiedenen lyrischen Versmaßen waren teilweise dem Gedächtnis christlicher Märtyrer gewidmet und zeichnen sich durch jene höchst lebendige und anschauliche Schilderung aus, welche ein Hauptvorzug der spätrömischen Dichter war. Die „Apotheose" und „Hamartigenia" betitelten größeren Gedichte in Hexametern bekämpfen die manichäischen Irrlehren. Bedeutender, kräftiger und inhaltreicher erscheint der poetische „Seelenkampf" (Psychomachia), ein didaktisches Gedicht von ziemlichem Umfang, den Kampf der Tugenden und Laster in des Menschen Seele darstellend und die Hauptprinzipien der christlichen Moral poetisch einkleidend. Die gegen die Wiederaufrichtung heidnischer Altäre geschriebenen „Zwei Bücher wider Symmachus", gleichfalls eine Dichtung in Hexametern, verwahren das Christentum wider den Vorwurf, den Verfall des Reichs herbeigeführt zu haben, verurteilen den alten nun überwundenen Götzendienst mit leidenschaftlichem Eifer und feiern die Bekehrung Roms zum Glauben an den Erlöser als eine Auferstehung des Reiches, welches trotz aller Trübsal und Unbill der Zeiten doch unter dem Schutz des allmächtigen Gottes stehe. — Andere Gedichte des Prudentius scheinen verloren, jedenfalls hatte er einen bedeutenden Einfluß auf die lateinischen christlichen Dichter, welche im fünften Jahrhundert und in den letzten Zeiten des Westreiches auftraten.

Zu diesen Dichtern gehören Paulinus von Nola (354—431), dessen Gedichte durch ihre Form vorwiegend epischen und elegischen Charakter tragen und der mit seinem „Lob des heiligen Felix" einer der ältesten Vertreter der Märtyrerpoesie ist; Coelius Sedulius (um 430), welcher in einem größeren „Ostergedicht" (Opus Paschalis) Begebenheiten des Alten Testaments und Leben und Leiden des Erlösers poetisch wiederzugeben sucht; Blossius Aemilius Dracontius (zu Ende des fünften Jahrhunderts in Karthago

lebend), welcher neben unselbständigen Nachahmungen der heidnischen mythologischen Dichtungen ein größeres christliches Lehrgedicht „Von Gott", eine poetische Paraphrase der Schöpfungsgeschichte verfaßte, Sidonius Apollinaris, welcher, obschon christlicher Bischof, die antiken Mythen und Götter zum poetischen Schmuck seiner Hochzeits- und Huldigungsgedichte verwendete, sich aber daneben auch auf die Propheten und frommen Einsiedler berief.

Der Übergang vom fünften ins sechste Jahrhundert tritt in der christlichen lateinischen Poesie nicht besonders hervor, der endliche, 476, in Gallien 486 erfolgte Untergang des Westreichs hatte auf die Vertreter der kirchlichen Dichtung nur geringen Einfluß, sie waren seit lange auf dies letzte Unheil gefaßt gewesen und betrachteten, da die germanischen Überwinder des Reichs inzwischen zum Christentum bekehrt worden waren, christlich gefaßt, die große Wandlung. In ihren Augen blieb es ein schlimmerer Umstand als der Zusammenbruch des Reichs, daß die Gothen und Vandalen Arianer waren und ein besonderes Glück, daß sich der Franke Chlodwig, als er die Taufe nahm, der orthodoxen Kirche anschloß. Aus der letzten Hälfte des fünften, der ersten des sechsten Jahrhunderts existieren daher ebenso zahlreiche lateinische Dichtungen christlichen Gepräges, als aus den vorhergehenden Menschenaltern, ja es fiel den Dichtern, die jetzt beinahe ausschließlich christliche waren, nicht allzuschwer, ihre Panegyriken an die germanischen Heerkönige statt an die Imperatoren in Ravenna zu richten. Unter den Dichtern dieses Zeitraums erwarb sich Alcimus Ecdidius Avitus (gestorben 523 als Bischof von Vienne in Gallien) durch sein episches Gedicht „De Mundi principio", den Ruhm, der beste Nachahmer klassischer Muster zu sein. Höher stand seinem poetischen Talent, seiner ganzen Bildung nach Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius (470—525), der Vertraute und Senator des Ostgothenkönigs Theodorich, der dennoch schließlich auf Befehl des letzteren wegen einer angeblichen hochverräterischen Verbindung mit Byzanz hingerichtet ward, zuvor aber im Kerker zu Pavia sein vielberühmtes „Philosophisches Trostbuch" (De consolatione philosophiae) verfaßte. Dasselbe schließt sich in den prosaischen und poetischen Teilen so unbedingt an die Litteratur des heidnischen Altertums an, zeigt eine so tiefe Vertrautheit mit der platonischen Philosophie, betont so nachdrücklich den Wert der Tugend vor jenem des Glaubens in den Wechselfällen des menschlichen Daseins, daß selbst der Satz aufgestellt werden konnte, dieser durch das ganze Mittelalter hindurch gepriesene, von zahllosen nachgeahmte Schriftsteller, dem die Tradition auch eine Reihe theologischer Werke zuschrieb, sei nicht einmal Christ gewesen. Jedenfalls lebt in den Tröstungen des Boëthius etwas vom besten Geist des Altertums, ein gefaßtes Gemüt, das sich mitten im eigenen Unglück die Zuversicht auf eine göttliche Weltregierung und endliche Ausgleichung der Übel bewahrte. In den poetischen Teilen namentlich finden wir strengen Bau und Wohlklang des Verses und eine Reinheit der Sprache, welche in dieser Zeit des Niedergangs und der sprachlichen Barbarei doppelt hoch anzuschlagen waren. Der Gattin des Boëthius, Elpis, wurden einige Hymnen zugeschrieben. Ein jüngerer

Zeit- und Landesgenosse des Boëthius war Arator (um 550), welcher, als Geistlicher in Rom lebend, außer kleineren Dichtungen eine „Apostelgeschichte“ in Hexametern verfaßte, die gleichfalls vielen mittelalterlichen Dichtungen ähnlicher Art zum Vorbild dienen sollte. Als ein weit fruchtbarerer Dichter erscheint Venantius Honorius Fortunatus (bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts) der in Italien geboren und gebildet war, aber später in Frankreich lebte und Bischof von Poitiers ward, als welcher er ein großes Gedicht „Vom heiligen Martinus“ schrieb, das dem Bischof und Geschichtsschreiber Gregorius von Tours gewidmet wurde. Neben diesem halbepischen Legendengedicht, in welchem der Dichter Tugenden und Wunder des Heiligen preist, werden ihm einige schöne kirchliche Hymnen zugeschrieben; ein Gedicht zur Feier der Vermählung des Merowingers Siegbert mit der Königin Brunhilde geht gleichfalls auf seinen Namen. Vom Schwulst und der barbarischen Sprache, die nach und nach das Übergewicht gewannen, hielt sich der fruchtbare Dichter nicht frei, auch sein Zeitgenosse Cresconius Corippus aus Afrika (um 570), welcher dadurch merkwürdig ist, daß er einen weltlichen Stoff, einen Krieg gegen die Reitervölker der Wüste episch zu verherrlichen suchte, bezeugt, daß die großen Kunstmeister der Antike immer schwächer nachwirkten und der neue Gehalt zunächst nicht stark genug war, um eine neue Kunstform, eine eigentümliche Sprachbehandlung, einen Aufschwung selbständiger Form zu erzeugen. Die Dichtung aller dieser Vertreter der christlichen Anschauung gipfelt in der Lobpreisung des Kreuzes, von dessen verachtetem Stamme der Welt Licht und Segen zugeströmt sei. Im Charfreitagslied des Venantius Fortunatus heißt es:

Des Königs Fahnen gehn hervor,
Aufstrebt das Kreuz zum Himmelsthor,
Daran er, Fleisch geworden, starb,
Das Leben allem Fleisch erwarb.

Nun ist erfüllt, was David sang
Zu seiner Harfe treuem Klang,
Vom Holz herab als seinem Thron
Beherrscht die Völker Gottes Sohn.

An deinen Armen, selig Holz,
Hing aller Zeiten Preis und Stolz;
Als Wage wägtest du den Gott,
Der Sieg der Hölle ward zu Spott.

Süßer als Nektar würzt die Luft,
Der deiner Rind' entfließt der Duft,
Und froh der Frucht, die du gebracht
Siegprangst du wie nach blutger Schlacht.

Sei, Kreuz, gegrüßt als einzger Hort,
In Leidenszeit und Hoffnungsport!

Gerechten mehre Gottes Huld,
Die Sündigen befrei der Schuld.

Die Zahl der christlichen Poeten mag in dieser Periode eine sehr viel größere gewesen sein, als wir wissen, inmitten der herrschenden Zustände drangen sehr viele poetische und überhaupt litterarische Versuche schon nicht mehr über den Ort ihrer Entstehung hinaus. Die unsichern Dichternamen, welche überliefert sind, die Gedichte, namentlich auch die Hymnen, deren Dichter man gar nicht kennt, die poetischen Arbeiten, welche nur bruchstückweise erhalten bleiben, dienen uns als ebenso viele Zeugnisse für die Ungunst der Zeiten. Abgesehen von dieser, entsprach es dem christlichen Sinne, den Ausdruck der innern Andacht und Sehnsucht ohne persönlichen Ehrgeiz als ein Allgemeines an die Gemeinde hinzugeben. Selbst bei namhaften Kirchenhäuptern wie dem heiligen Columban (gest. 615) erscheint es unsicher, ob die ihnen beigelegten kirchlichen Gesänge alle von ihnen verfaßt sind.

Der gleichen Zeit entstammen wohl auch die Hymnen, welche unter dem Namen des Papstes Honorius, des Claudius Mamertus und Orientius überliefert sind; der Geist, der in ihnen lebt, gestattet, wenn nicht andere äußere Anhaltspunkte vorhanden sind, eine genauere Festsetzung der Jahrzehnte, in denen sie entstanden sind, nicht, und man muß nach Jahrhunderten rechnen. Unter allen Umständen waren diese Hymnen ebenso wie die apologetischen und polemischen Schriften Zeugnis, daß die gänzliche Abkehr von aller Bildung und Kunst, die Verachtung der sprachlichen wie aller irdischen Herrlichkeit, in welcher sich einzelne Gruppen der ältesten Christen gefallen hatten, höchstens noch von den frommen Büßern der lybischen Wüste geteilt ward, daß im größeren Glanz des Gottesdienstes, in der allmähligen Herausbildung christlicher Feste gewisse poetische Anregungen lagen, welche von den poetisch gestimmten Naturen nicht mehr verschmäht wurden und mit welchen sich die Kirche abzufinden hatte.

Als letzter Vertreter dieser ersten Periode der christlichen Dichtung und als sehr charakteristischer Vorläufer des Mittelalters im engern Sinne darf derjenige Bischof von Rom und Papst gelten, welcher die eigentliche Weltstellung des Papsttums begründete. Gregor I. oder der Große (nach 540 bis 604) aus altem römischem Geschlecht stammend, frühzeitig Priester geworden, bei längerem Aufenthalt in Konstantinopel mit den Bestrebungen der damaligen spätgriechischen Litteratur, namentlich mit denen der neuchristlichen Hymnik, vertraut geworden, von 590—604 an der Spitze der römischen Kirche, deren Geltung und Einfluß er weithin verbreitete, zeichnete sich auch als Schriftsteller und Dichter aus. Gregor, welcher den Meßkanon schuf und den Kirchengesang in wesentlicher, für Jahrhunderte hinaus maßgebender Weise verbesserte, erkannte die ganze Wichtigkeit der religiösen Lyrik und des gesanglichen Vortrags derselben, er gab dem letztern jene eindringliche Kraft, jene einfache Würde, welche sich durch alle Entwicklung der Musik als ein Vollendetes für sich behauptete. „Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnifikat, im Tedeum, der Ton feierlichen, innigen Gebets in der Präfation, im Vaterunser.

In den Chorälen, in den Intonationen ist es stets ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausspricht. Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne Harmonisierung sich auf das intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und einen Schatz bilden, von dem die Kunst jahrhundertelang zehrte." (Ambros.) Die Dichtungen, mit denen Papst Gregor den schon vorhandenen Hymnenschatz mehrte, erhielten sich dauernd im Gebrauch und im Gedächtnis vieler christlicher Generationen; in seinen wie in andern Gedichten der Zeit lebt nicht sowohl ein persönliches, als ein mächtiges allgemeines, vom Einzelnen geteiltes Gefühl.

Durch die gesamte Hymnik weht und braust der Geist, welcher den ambrosianischen Lobgesang „Te Deum laudamus" erfüllt:

| | |
|---|---|
| Te Deum laudamus | Herr Gott, Dich loben wir, |
| Te Deum confitemur. | Dich Herr bekennen wir, |
| Te aeternum Patrem | Dich ewigen Vater |
| Omnis terra veneratur. | Verehret der ganze Erdkreis. |
| Tibi omnes Angeli | Dir rufen alle Engel, |
| Tibi coeli et universae Potestates. | Dir die Himmel und alle Mächte. |
| Tibi Cherubim et Seraphim | Dir die Cherubim und Seraphim |
| Incessabili voce proclamant: | Mit unaufhörlicher Stimme: |
| Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, | Heilig, heilig, heilig ist der Herr |
| Deus Sabaoth. | Gott Sabaoth. |
| Pleni sunt coeli et terra | Voll sind Himmel und Erde |
| Majestatis gloriae tuae. | Der Majestät Deiner Herrlichkeit. |
| Te gloriosus | Dich preist der Apostel |
| Apostolorum chorus; | Glorreicher Chor; |
| Te Prophetarum | Dich der Propheten |
| Laudabilis numerus; | Preiswürdige Zahl; |
| Te Martyrum candidatus | Dich der Märtyrer |
| Laudat exercitus; | Glänzende Heerschar. |
| Te per orbem terrarum | Dich bekennt über den Erdkreis |
| Sancta confitetur ecclesia. | Die heilige Kirche! |
| Patrem immensae majestatis, | Dich den Vater unermeßlicher Majestät, |
| Venerandum tuum verum | Deinen anbetungswürdigen |
| Et unicum filium. | Wahren und einzigen Sohn. |
| Sanctum quoque | Wie auch den Tröster |
| Paraclitum spiritum. | Den heiligen Geist. |
| Tu rex gloriae, Christe. | Du König der Herrlichkeit, Christus, |
| Tu Patris sempiternus | Du bist des Vaters |
| Es filius! | Ewiger Sohn! |

Wohl steht die ganze poetische Litteratur, deren hier zu gedenken war, an Kunstwert und innerer Reife, an Reichtum der Anschauung und Kraft des mannigfaltigen Empfindungsausdrucks hinter der heidnischen Litteratur des Altertums, neben und aus der sie sich allmählig emporrang, noch weit zurück.

Allein die historische Betrachtung darf sie nicht so gering veranschlagen, als die rein ästhetische zu thun geneigt ist; diese Anfänge und diese zum Teil stammelnden Versuche haben den stärksten Einfluß auf die ganze Litteratur des Mittelalters geübt. Aus den ältesten legendenhaften Überlieferungen, den Märtyrer- und Wundergeschichten entsprang der Strom wundergläubiger Phantasie, welcher das gesamte Mittelalter durchdrang und neue Gefilde der Poesie befruchtete. Aus der Hingabe an den Glauben, wie sie sich in den besten der alten Hymnen ergreifend ausspricht, erwuchs eine reichere Lyrik, als die römische jemals gewesen war. Die poetischen Paraphrasen der Evangelien erweckten in den Gemütern das Bewußtsein, daß neben dem religiösen überhaupt ein poetischer Lebensgehalt in ihnen vorhanden sei und spornten spätere Talente in andern Litteraturen, die diesen Gehalt inniger, wärmer, empfanden, ihrerseits zu neuen, besseren Darstellungen. Die mächtige Wandlung, welche mit der Menschheit und noch zum großen Teil innerhalb des Rahmens der antiken Kultur vorgegangen war, hatte eine Überfülle neuer Gefühle, Erfahrungen, innerer und äußerer Erlebnisse, menschlicher Fähigkeiten und Eigenschaften zu Tag gebracht, welche vorderhand noch chaotisch hin und herwogten, aber sich zu kristallisieren strebten. Ansätze dazu sind immerhin schon bei den Poeten vorhanden, welche eben zu nennen waren. Aber unleugbar waren die lateinischen Träger dieser christlichen Poesie in eine verhängnisvolle Zeit gefallen, immer deutlicher ward es, daß von dem entarteten staatlich bereits überwundenen Römertum keine wesentliche Fortentwicklung mehr ausgehen könne. „Denn Kunst und Wissenschaft, vordem so kräftige Mittel, um tiefere Regungen in den Gemütern zu wecken, so starke Bande, um die Völker geistig zu einen, hatten alle Anerkennung und Bedeutung verloren. Bis zu dem Ende des sechsten Jahrhunderts lassen sich die letzten Spuren altrömischer Kultur verfolgen, dann tritt ein Zeitalter entsetzlicher Barbarei ein, in dem fast nirgends im Abendlande ein Funke höheren Geisteslebens aufleuchtete. Alles, was uns aus dieser Zeit an Schrift- und Kunstwerken erhalten ist, trägt den Stempel der grauenhaften Verwilderung, die überall nun in jenen Ländern herrschte, die einst unter Roms Herrschaft in herrlichster Blüte gestanden hatten. Es war, als ob die Menschheit sich selbst vergessen und von schwindelnder Höhe in den tiefsten Abgrund gestürzt hätte." (Giesebrecht.)

Tief unter den Bestrebungen, die antike Kultur christlich umzubilden, tief unter dem vom Staat geschützten kirchlichen Leben des vierten bis sechsten Jahrhunderts, tief auch unter dem Verfall, dessen eben mit Giesebrechts Worten gedacht ward, lebten Reste des römischen Schauspiels fort und zogen noch immer die Schau- und Zerstreuungslust der Menge auf sich. Aus den fortgesetzten Kämpfen der Kirche gegen diese Reste, den abfälligen Schilderungen, welche von den Stücken und Darstellern entworfen werden, dürfen wir schließen, daß auch in den vollchristlichen Jahrhunderten die „Joculatoren" und „Histrionen" fortfuhren, ihre Künste zu treiben und vermochten die Teilnahme an denselben, wenigstens in gewissen Kreisen, den Verdammungen und Verboten

der Kirche zum Trotz immer aufs neue zu gewinnen. Näheres über den Charakter der dargestellten Stücke und ob irgend welche Versuche gemacht wurden, dieselben wenigstens äußerlich den veränderten Lebensverhältnissen und Anschauungen anzunähern, vermögen wir mit den vorhandenen Hilfsmitteln nicht festzustellen, jedenfalls ist es bezeichnend, daß bei der christlichen Nachahmung der heidnischen antiken Dichtungen, soweit sie erhalten sind, die dramatische Form äußerst selten gebraucht wurde. Und doch waren es der Fortbestand dieser heidnischen Spiele, die unausrottbare Wirkung, die sie auf die Massen ausübten, welche den Gedanken an jene kirchlichen Schaugepränge, kirchlichen Tänze und kirchlichen Spiele nahelegte, aus denen nach und nach die geistlichen Spiele des Mittelalters erwachsen sollten.

# Die Byzantiner.

Wie eine Mumie der Antike, zu deren Erhaltung die Kirche ihr heiliges Salböl verschwenderisch aufgewendet, ohne ihr Leben und lebendige Kraft verleihen zu können, so erscheint durch nahezu ein Jahrtausend nach dem Untergang des Westreichs jenes Ostreich, als dessen gebietende Hauptstadt sich aus der alten Hellenenstadt Byzanz das kaiserliche Konstantinopel erhoben hatte. Die mächtigen Reste der Bildung des Altertums, die letzten festen despotischen Staatsformen, welche Diokletian, Konstantin und Theodosius geschaffen hatten, die christliche Kirche, wie sie sich nach dem ersten halben Jahrtausend entfaltet und gestaltet hatte, bildeten ebensoviele Wälle dieses Reichs, an denen die unablässig drohenden und heranstürmenden Barbarenwogen immer wieder zerschellten. Nachdem im sechsten Jahrhundert nach Christus das oströmische Kaisertum noch einmal erobernd aufgetreten, im siebenten und achten Jahrhundert den Gewaltangriffen der von Mohammed zur Weltunterwerfung begeisterten Araber wenigstens nicht erlegen war, bestand das griechisch-römische Reich unter fortwährender Not der Zeiten, unter trostlosen Palastrevolutionen und Kämpfen um die höchste Gewalt, unter fortgesetzter Erstarrung und immer tieferem Sinken der geistigen Bestrebungen bis um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts fort. Erst als am 29. Mai 1453 Konstantinopel in die Hände der erstürmenden Osmanen fiel und der letzte Paläologenkaiser Konstantin auf den so lange verteidigten Wällen dieses Neu-Rom starb, erlosch der blasse Nachschimmer griechischer Kultur, welcher Byzanz und die Byzantiner umzittert hatte, für immer. Doch hatte schon seit dem Beginn des zweiten christlichen Jahrtausends dieser Schimmer für die Welt wenig mehr bedeutet und selbst auf seiner Höhe hatte das Byzantinertum nur erwiesen, wie langsam das Erbe einer überreichen, wahrhaften Kultur von entarteten Enkeln bis auf den letzten Rest verbraucht und vernichtet werden kann. Was an dem griechischredenden oströmischen Reiche achtungswürdig und der Welt wohlthätig war, gehörte ausschließlich zum Erbe der großen Vergangenheit, die byzantinische Gegenwart war ein Jahrtausend lang eine Kette fortgesetzter Greuel, unwürdigster Erschlaffung, Ablenkung aller geistigen Kräfte auf resultatlose Kämpfe und nichtige Ziele; wie in eine halb unverständliche Welt sahen die Abendländer des Mittelalters in diesen hellenisch-christlichen Orient hinein. Der Besitz aller Schriftschätze der griechisch-römischen Welt,

der ununterbrochene Zusammenhang mit den letzten Bestrebungen und Leistungen des Altertums vermochten der byzantinischen Litteratur keinen Lebensodem einzuhauchen. Öde, prunkende Gelehrsamkeit, geistloses Spiel mit Bildern und Formen, welche ehemals für wahres Leben geschaffen waren, unfruchtbarer Scharfsinn und knechtische Unterordnung unter das Bestehende sind die Grundelemente der byzantinischen Litteratur und Poesie, soweit wir dieselbe zu übersehen vermögen. Wie die zahlreichen und wohlunterrichteten byzantinischen Geschichtschreiber fast ohne sittliches Bewußtsein das endlose Auf und Ab der Palastintriguen, der Kriege und des öffentlichen Elends den Zeitgenossen und der Nachwelt überlieferten, so wiederholen die byzantinischen Poeten, von denen wir wissen, die rhetorischen Floskeln, welche hergebrachtermaßen für Poesie galten. Wenn Rosenkranz meint: „Die große Bedeutung der Byzantiner anzuerkennen muß man sich nicht durch die entsetzlichen Greuel in der Verwaltung und der kaiserlichen Familie abhalten lassen. Das Vergiften, Erdolchen, Einkerkern, Blenden war hier jahrhundertelang an der Tagesordnung. Leider sah es in der übrigen Welt nicht besser aus. An Bildung aber waren die Byzantiner derselben noch immer überlegen, wie man dies sogleich sieht, als sie beim herannahenden Sturz Konstantinopels und nach demselben sich nach Italien und Deutschland verbreiteten. Wie hätten sie nun hier als so ausgezeichnete Meister wirken können, wenn sie nicht relativ hoch gestanden hätten? Als Griechen hatten sie in der antiken Kunst das Höchste hervorgebracht, naturgemäß konnten sie in der gleichen Weise nicht zum zweitenmal kulminieren. Es ist aber zu bewundern, was sie noch hervorbrachten," so läuft hier offenbar eine Vermischung des unbestrittenen Wissens und der schöpferischen Fähigkeiten der Byzantiner unter. Selbst in den Glanzzeiten des Reichs, im sechsten bis zehnten Jahrhundert, Zeiten, die zugleich als die Epoche der äußersten Barbarei im westlichen Europa gelten können, leidet alles, was die byzantinische Poesie hervorbrachte, keinen Vergleich mit den bessern Schöpfungen der abendländischen geistlichen Poesie; an der Entfaltung und dem Aufschwung, welcher mit den Kreuzzügen begann, hatten die Griechen des byzantinischen Reiches so gut wie keinen Anteil mehr. Sie blickten vermutlich mit ebenso tiefer Verachtung auf das fröhliche bunte Phantasieleben der abendländischen ritterlichen Dichtung, als auf die Barbaren selbst, welche vor den Thoren Konstantinopels lagerten. Ihre panegyrischen Dichtungen auf kriegerische und unkriegerische Herrscher, ihre endlosen Reimchroniken und Lehrgedichte, ihre leblosen und gekünstelten Romane verrieten die innerliche Hohlheit, und aller Bildungsprunk der Grammatiker, Rhetoren und Polyhistoren war völlig bedeutungslos geworden.

Die verhältnismäßig glücklichste Periode der byzantinischen Litteratur fiel in die zweite Hälfte des ersten christlichen Jahrtausends, wo ein Hauch der ursprünglichen christlichen Frömmigkeit die erstarrenden Gemüter noch erwärmte und bewegte, wo die legendenbildende Phantasie noch thätig war, wo selbst in den wilden Kämpfen der Bilderstürmer und Bilderverehrer hier und da sich ein kräftiger Gedanke, eine wirkliche Leidenschaft befehdeten. Dieser Periode gehörten die wenigen byzantinischen Poeten an, in welchen, wenn nicht

altgriechischer, so doch etwas poetischer Geist lebte. Georgios Pissides (um 640) besang die Kriege des Kaisers Heraklios gegen die Perser; Andreas von Damaskus (zwischen 635—688 Bischof von Kreta) dichtete kirchliche Hymnen, welche nicht aller unmittelbaren und echten Frömmigkeit ermangelten, wenn auch viel äußerliche Anrufung der Gottesmutter, der Heiligen, viel hergebrachtes Lob auf die heiligen Märtyrer mit dreinfloß. In den abgelegenen Klöstern, auf den Inseln mögen in einfachern Verhältnissen auch schlichter empfundene religiöse Poesien entstanden sein, dem litterarischen Treiben der maßgebenden Hauptstadt kamen sie schwerlich zu gute. Daß die Erstarrung des religiösen Lebens in barbarischer Reliquienverehrung von einzelnen noch scharf empfunden wurde, bezeugt der gleichfalls dem siebenten Jahrhundert angehörige Satiriker Christophoros, dessen Epistel an den Mönch Andreas von einer im Byzanz jener Tage ungewöhnlichen Kühnheit ist. Der Poet wirft dem reliquienschachernden Mönch vor, daß derselbe zehn Hände des heiligen Prokopios, fünfzehn Kinnbacken des Theodoros, acht Füße Nestors, vier Köpfe des heiligen Georg und fünf Brüste der heiligen Barbara zusammengebracht habe, daß er alte mit Safran gefärbte Schafknochen für Knochen der heiligen Märtyrer verehre und daß er, der Dichter, erbötig sei, ihm soviel Reliquien wie sein Herz begehre, vielleicht den Daumen des dreimal seligen Henoch, oder den Hintern Elias des Propheten zu verschaffen. Doch blieb die Satire vereinzelt, weil es in Konstantinopel zwar nicht an der Bosheit aber an dem Mut gebrach, welcher zur satirischen Wiedergabe der unerquicklichen Zustände gehört hätte.

Der Dichter, von dem wir das meiste wissen, war Johannes Chrysorhoas aus Damaskus (Johannes Damascenos, gestorben 754 als Mönch im Kloster Saba bei Jerusalem), der tapfere Verteidiger der Bilderverehrung gegen Leo den Isaurier und andere bilderstürmende Kaiser; als kirchlicher Schriftsteller hochangesehen, daneben ein vielseitiger Poet. Wenn seine zahlreichen Hymnen, seine Oden und jambischen Gedichte, seine kleineren Lieder, in denen er selbst Bekanntschaft mit der Kunstweise des Anakreon verrät, auf die byzantinische Welt beschränkt blieben, so gewann der von ihm verfaßte Roman „Barlaam und Josaphat“ eine Weltverbreitung und drang bis zur fernsten Thule. Er ist die ausgesprochenste Verherrlichung des Mönchtums, der weltentsagenden und weltverachtenden Askese. Ein indischer Königssohn Josaphat, den sein Vater vor dem Christentum (ursprünglich vielleicht vor der Buddhalehre?) zu bewahren und an weltliche Thätigkeit und Freude zu fesseln sucht, wird durch einen als Juwelier in den Palast gelangten heiligen Wanderprediger Barlaam für die Heilswahrheit gewonnen und bekehrt nach einander die Hofleute seines Vaters und zuletzt diesen, den König Avenir selbst. Darnach entsagt er seiner Krone und begiebt sich in die beschauliche Einsamkeit, welche eine Vorbereitung, aber auch ein Vorgeschmack des ewigen Lebens ist. Denn Barlaam hat ihm durch seine Erzählungen, Parabeln und Lehren zur Überzeugung verholfen, daß das ganze irdische Dasein nur auf ein gesegnetes Scheiden abziele. In den zum Teil sehr klaren und sinnreichen Gleichnissen

und Geschichten des Buches spiegelt sich noch einmal und mit voller Überzeugungskraft die Gesinnung, welche einige Jahrhunderte früher die thebaische Wüste mit Einsiedlern bevölkert hatte und unablässig neue Klöster ins Leben rief. Der Barlaam und Josaphat-Roman ward wohl zum Vorbild für viele andere byzantinische Schriftsteller, die Johannes Damascenos an natürlicher Kraft und lebendiger Darstellungsgabe nicht gleichkamen.

In eintöniger endloser Folge entstanden weiterhin die Kaisergedichte, die Hymnen, die chronikalischen und didaktischen Gedichte. Eine Art Erfrischung kam der alternden byzantinischen Litteratur, die aus dem Jungbrunnen der althellenischen Dichtung nicht mehr zu schöpfen wußte, vom Gebiet der Todfeinde. Die Bekanntschaft gelehrter Byzantiner mit der persischen und arabischen Litteratur führte neue Stoffe ein und gab Anlaß zu Übertragungen. Die Originalgedichte blieben so dürftig als nur immer möglich; Theodosios von Konstantinopel besang die Rückeroberung von Kreta durch Nikophoros Phokas (im zehnten Jahrhundert), hypergelehrte und geschmacklose Dichter des Komnenenzeitalters sind Konstantin Manasses, der eine poetische Weltgeschichte von Anbeginn der Zeiten bis auf die Thronbesteigung des Alexios Komnenos verfaßte und auch einen Roman „Aristandros und Kallitea“ schrieb, und Johannes Tzetzes, der eine ähnliche Reimchronik, die „Historischen Chiliaden“ verfaßte, beide in den sogenannten politischen Versen, byzantinischen Stadtversen, welche Michael Psellos zu Anfang des elften Jahrhunderts eingeführt hatte. Das Gesetz des antiken Verses, das letzte Stück griechischer Kunst, das man bewahrt hatte, wurde aufgegeben, an die Stelle der Quantität trat der Accent, Tzetzes als Kenner der alten Dichtung weiß sehr wohl, daß es eine unerfreuliche Neuerung ist, der er huldigt, entschuldigt sich aber mit jenen Worten, die als Motto über der Pforte der byzantinischen Litteratur stehen könnten:

Ist doch dem Leben alles Schöne längst entflohn,
Herrscht doch bei uns unwissende Gemeinheit jetzt!

Was im zwölften und dreizehnten Jahrhundert in Konstantinopel noch geschrieben ward, kann allenfalls nur dem Historiker und Kulturhistoriker um gewisser Beziehungen willen Teilnahme einflößen. Die allegorischen Dichtungen des Kyros Theodoros Prodromos, der Roman in Versen „Rhodante und Dosikles“, ja selbst eine Nachahmung des antiken Froschmäusekriegs „Der Wieselmäusekrieg“ (Galeomyomachie), die „Geschichte des Drosillos und der Chariklea“ von Niketas Eugenianos und viele andere bewiesen, daß die Nachahmung der alten Vorbilder, in der man sich noch immer erging, nicht einmal mehr eine äußerliche Ähnlichkeit zu erreichen vermochte. Auch noch in den letzten Unglückszeiten, als unter der Herrschaft der Paläologen das große Reich mehr und mehr auf die Ringmauern der Hauptstadt eingeschränkt ward, hörte man nicht auf zu schreiben und zu dichten. Von einem innerlichen Antrieb dazu war schon längst nicht mehr die Rede, man übte eine ererbte Fertigkeit und wiegte sich in dem Selbstbetrug, daß diese Art der Bildung ein Wall gegen den drohenden Untergang sei.

Die Namen der byzantinischen Schriftsteller und Poeten können aus dem Staube der Bibliotheken heraus noch beträchtlich vermehrt werden, ohne daß sich das Urteil über das Wesen ihrer Bestrebungen ändern wird, jenes Urteil, welches einer der byzantinischen Herrscher, Kaiser Leo IV., der Philosoph, beim Vergleich des Griechentums seiner Zeit mit dem Hellenentum der alten Welt in den Versen niedergelegt hatte:

Ehrwürdiges ward zur Beute der gefräßigen Zeit,
Sie raffte hin, was je für gut und edel galt;
Die Bildung sank, der Sprache frische Kraft erlosch,
Der Geist entfloh, die Wissenschaft verdorrt, verkömmt,
Die Frömmigkeit, der Seele Weihe, schwand dahin,
Das Recht und mit ihm alles Schöne ging zu Grund.
Das Laster hebt die Stirne frech empor,
Die Lüge siegt, es herrscht Gewalt und Tyrannei,
Der Neid umschleicht benagend alles Göttliche,
Gottlosigkeit thut auf den Mund und führt das Wort,
Des Trugs Charybde droht mit offnem Rachen uns
Und Lästerreden hallen wider in der Welt!

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

———

## Zweites Buch.

# Dichtung und Litteratur des Mittelalters.

# Einleitung.

Die alte Welt und Kultur waren von den Wogen der Völkerwanderung in ähnlicher Weise überspült worden, wie ein großes Gebiet von hereinbrechenden Meeresfluten. Da und dort ragten einzelne Inseln oder hochgetürmte Bauten über die wildbewegten Wasser empor; keine derselben sollte sich fester, wohlgefugter erweisen, als der Bau der römischen Kirche, welcher in dem letzten Jahrhundert vor dem Untergang des Westreichs und den ersten Jahrhunderten der veränderten Zustände hoch emporgewachsen war. Germanische Heerkönige geboten in Ravenna und Pavia, in Spanien und Gallien, aber daneben wandelte der Stuhl des römischen Bischofs sich bereits zu dem des heiligen Petrus; Überlieferung und Sprache Roms fanden einen Hort an den Häuptern der römischen Kirche, deren Anspruch auf den Vorrang in der Christenheit immer allgemeinere Zustimmung fand. Schon im sechsten und siebenten Jahrhundert erstreckten sich die Blicke der römischen Päpste von der Stadt wieder über den Erdkreis und der Gedanke einer geistlichen Weltherrschaft gewann Gestalt, während um St. Peter herum Reiche entstanden und wieder vergingen. Noch waren die Zeiten so verworren und die Zustände so bedrohlich geartet, daß nur die kluge Anlehnung der Kirchenfürsten an eine weltliche Macht den großen Gedanken und mächtigen Anspruch des Papsttums fördern konnten, jedesmal im rechten Augenblick vertauschten die Inhaber des römischen Stuhles den Schutz, welcher ihnen immer weiter vorzuschreiten gestattete. Religiöse Begeisterung und Überzeugung, die Sehnsucht, im wilden Wechsel des Daseins einen festen Halt und Hort zu wissen, das Erbe der römischen Staatsklugheit und die überlegene Bildung, welche die Priesterschaft vor den Laien dieser Periode voraus hatten, alles wirkte zusammen, um die Kirche aus einer geistigen Macht in eine weltliche zu verwandeln. Mit scharfem Blick wußten die Päpste zwischen Scheingewalten und lebenskräftigen Gewalten zu unterscheiden, sie entzogen sich der Obhut der byzantinischen Kaiser, um unter diejenige der aufstrebenden fränkischen Hausmeier zu treten. Als Leo III. am Ausgang des achten Jahrhunderts (25. Dezember 799) den großen Frankenkönig Karl zum römischen Kaiser krönte und das „vierte Weltreich“ auf germanischer Grundlage neu herstellte, waren die Bahnen eröffnet, in denen sich für länger als ein halbes Jahrtausend die europäische Menschheit bewegen sollte. Hätten

die nächsten Nachfolger Karls des Großen die innere Stärke und nur einen Teil der angeborenen Genialität des Kaisers besessen, so würden die Häupter der Kirche von den Häuptern der christlichen Welt abhängig geworden und so abhängig geblieben sein, wie sie es in den Zeiten Karls des Großen selbst, der Ottonen und Heinrichs III. in Wirklichkeit waren. Denn eine scharfe Trennung der geistlichen von der neuen weltlichen Gewalt war um so unmöglicher, als die letztere „durchaus auf der religiös-politischen Idee beruhte, welche die abendländische Kirche sich gebildet hatte. Der neue Kaiserstaat ruhte wesentlich auf kirchlichen Grundlagen; sein Ideal ist kein anderes, als das Gottesreich auf Erden, in dem der Kaiser von Gott selbst zu seinem Statthalter eingesetzt ist, damit er alles Volk nach Nationen, Ständen und Rangstufen gesondert und geordnet, den göttlichen Absichten gemäß leite und regiere. In diesen gesonderten Klassen des Volks stellen sich die natürlichen des einen großen Staatskörpers dar, dessen einiges Haupt der Kaiser ist; wie er an seiner Stelle, so haben sie in ihren Kreisen einzeln ihre besondere Aufgabe in der göttlichen Weltordnung und müssen zur Erfüllung derselben vom Kaiser angehalten werden; jeder einzelne aber muß nach dem Willen und dem Gesetze Gottes leben und der Kaiser hat das Schwert erhalten, die Übelthäter zu strafen.“ (Giesebrecht.)

Dies Ideal des Kaisertums wäre, ganz abgesehen von den tausend Trübungen und Hemmungen, die ihm aus der wahren Lage der europäischen Welt erwuchsen, nur einem Papsttum gegenüber aufrecht zu erhalten gewesen, dessen Träger sich streng auf ihre geistlichen Pflichten beschränkt hätten und von einer ratlosen Welt nicht selbst zu Schiedsrichtern, Führern und Vorkämpfern aufgerufen worden wären. Der Verlauf der mittelalterlichen Geschichte führte zu den erbittertsten Kämpfen zwischen Kaisertum und Papsttum; die beiden Schwerter, die des Friedens der Welt walten sollten, blieben unablässig wider einander gezückt, die höchste kirchliche Gewalt suchte die kaiserliche, in deren Schirm sie großgewachsen war, niederzuringen. Um sich und die eigenen Ansprüche gegen die fränkischen Kaiser und die Staufer in gebietender Haltung behaupten zu können, entfesselten die großen Päpste des elften bis dreizehnten Jahrhunderts alle jene Elemente, welche in Recht und Unrecht der Idee des einen christlichen Weltreichs widerstrebten. Die Erhebungen von Völkern und Fürsten, von unbotmäßigen Vasallen und republikanischen Städtebünden gegen den kaiserlichen Weltherrschaftsgedanken fanden unter dem Segen des heiligen Stuhles statt, während Heinrich IV. wider die aufständischen Sachsen kämpfte, Friedrich II. mit den trotzigen lombardischen Städten stritt, rangen sich im Westen und Osten Europas die nationalen Königtümer zu Bedeutung und Macht empor; während das Reich zerbröckelte, festigten sich neue Staatsbildungen und Herrschergeschlechter. Zwischen und neben die Kämpfe des Papsttums um die Lenkung der abendländischen Welt, fielen die mächtigen, die Gestalt auch der europäischen Welt vielfach umwälzenden Versuche, das heilige Grab und das heilige Land und womöglich ganz Vorderasien für die Christenheit zurückzugewinnen. Mußte auch das eigentliche Ziel der Kreuzzüge, die Behauptung der im Orient gegründeten christlichen Feudalstaaten, nach jahr-

hundertelangem fruchtlosen Ringen aufgegeben werden, so hatten die Zeiten der Kreuzzüge Macht, Einfluß und Reichtum der Kirche gesteigert. Und gerade in der Periode dieser von den Päpsten angeregten Züge nach dem Morgenland, unter der Mitwirkung neuer großer Erlebnisse vollzogen sich jene denkwürdigen Wandlungen in der Kultur des Abendlandes, durch welche den glänzendsten Jahrhunderten des Mittelalters ihr eigentümlichstes Gepräge gegeben wurde. Längst schon hatten neben den Germanen die aus der Mischung germanischer und römischer Elemente hervorgewachsenen romanischen Völker Lebenskraft erwiesen und erhöhte Bedeutung erlangt, jetzt griffen sie energischer in die allgemeinen Weltgeschicke ein und minderten die Macht des römischen Kaisertums deutscher Nation. An den Lombarden fanden selbst die gewaltigen und hochsinnigen Staufer ebenbürtige Gegner; als nach der völligen Niederlage der staufischen Kaiser die Päpste Weltherrscher schienen, waren es die Könige Frankreichs, die ihnen Widerstand leisteten und Schranken setzten. Das späteste Mittelalter sah eine allmähliche Auflösung der beiden großen Weltmächte und Lebensideale, welche jahrhundertelang mit einander gekämpft und neben einander gegolten hatten.

Zwischen den großen Ereignissen und den weithin sichtbaren Umwälzungen der mittelalterlichen Geschichte erwuchsen und gediehen jene Zustände, Lebensformen und Sitten, in denen die mittelalterliche Dichtung tief und stark wurzelt, aus denen sie ihren eigensten Reiz und Hauch empfängt. Über ganz Europa hin verbreiteten sich als Träger einer besondern Kultur, als Mittelpunkte des ursprünglich allein vorhandenen geistigen Lebens, die Klöster; über ganz Europa hin erhoben sich aus dem Begriff des Kriegsdienstes zu Pferd, dem Lehnswesen, Ritterschaft und Ritterwesen und übten den stärksten Einfluß auf die Gestaltung des Lebens, namentlich in Frankreich, Deutschland und England; über ganz Europa erstreckten sich die Wirkungen der Kreuzzüge, in welche nach und nach alle Völker bis zum fernsten Norden hineingezogen wurden, in ganz Europa bildeten sich die Städte zu großen, beinahe ganz unabhängigen Gemeinwesen, welche ihre besondere Entwicklung ebenso trotzig mit den Waffen in der Hand verteidigten, als die edlen Geschlechter die ihrigen. Die Fülle eigenartiger Lebenserscheinungen, welche uns namentlich vom elften bis zum fünfzehnten Jahrhundert aus den Chroniken und der Poesie des Mittelalters entgegentritt, schließt sich doch überall an eine Gemeinsamkeit der Überlieferung an, „der Mensch erkannte sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen" (Burckhardt). Der einzelne blieb zumeist unlöslich an den Kreis gebannt, in den ihn Geburt oder der früheste Zufall des Geschicks gestellt hatten, innerhalb dieses Kreises fand er Anlehnung, Schutz und Gedeihen, die Standesunterschiede, welche zu Anfang des Mittelalters noch mäßig und gleichsam flüssig waren, vertieften und verschärften sich mehr und mehr. Die Kluft zwischen Geistlichkeit und Laienschaft, zwischen Rittertum und Bürgertum, zwischen Freien und Hörigen war größer als jene zwischen den einzelnen Nationen, welche die gemeinsame Kirche überbrückte, Thaten und Werke der mittelalterlichen Kultur gediehen meist

im engsten Anschluß an die Sonderbestrebungen der einzelnen scharfgeschiedenen Lebenskreise. Auch Dichtung und Litteratur erscheinen demgemäß zunächst als Standespoesie, die Elemente, welche der Dichtung der Geistlichkeit, der Ritterschaft und des Bürgertums gemeinsam waren, wurden fast immer mit solchen verbunden, welche ausschließlich dem besondern Lebenskreis angehörten.

Daß die abendländische Welt des Mittelalters nicht in die Erstarrung der Selbstbewunderung und Selbstgenügsamkeit verfallen konnte, dafür sorgte, von allem andern abgesehen, fast ein Jahrtausend lang der Gegensatz, in welchen sie zur morgenländischen, den Glauben des Propheten bekennenden Welt trat. Kaum war die Christenheit im siebenten Jahrhundert der völligen Besiegung des antiken Heidentums gewiß und froh geworden, als die Lehre Mohammeds Arabien gewann, die Araber ganz Vorderasien, Nordafrika eroberten und durch die Besitznahme von Spanien und Sizilien festen Fuß auch in Europa faßten. Eine neue ungläubige, heidnische Welt war damit gegeben, stand in Wehr und Waffen, von einer religiösen Begeisterung getrieben, welche so stark und wirksam war, als die christliche, der europäischen Welt gegenüber. Der ungeheure Eindruck, den das erste Vordringen der mohammedanischen Heere hinterließ, spiegelte sich in Volkssage und Lied, die Legendenbildung knüpfte an die blutigen Kämpfe mit den Bekennern des Islam, wie vor Jahrhunderten an die Christenverfolgungen der römischen Cäsaren an. Die Überzeugung von der Zusammengehörigkeit der christlichen Völker ward durch die Erfolge der Araber wesentlich gestärkt, ja zum Teil erst wieder wachgerufen, die stärksten Anstrengungen, die Kraft der Christenheit wider den gemeinsamen Feind ins Feld zu führen, gingen aus der Gefahr hervor, welche von den Heiden drohte. Von der Schlacht bei Tours, in welcher Karl Martell das maurische Heer Abderahmans schlug, bis zur Eroberung von Jerusalem durch das erste Kreuzheer, und wieder von der Belagerung von Akkon bis zur Eroberung des prächtigen Granada durch die christlichen Spanier zieht sich der rote Faden des Ringens zwischen Christentum und Islam um die Herrschaft der Welt durch die Geschichte, eine Herrschaft, die schließlich auch beim Ausgang des Mittelalters noch geteilt blieb. Die Litteraturen des Mittelalters hatten diesen Gegensatz und dies Ringen zum Hintergrund, die dichtende Phantasie schöpfte hier aus einem unergründlichen Brunnen, an die Erlebnisse, Eindrücke der Kreuzzüge schloß sich eine Lust des Dichtens und Bildens, welche selbst die verschollenen Sagen und Gestalten der Völkerwanderung wieder belebte und in drei Ländern der mittelalterlichen Poesie ihren höchsten Aufschwung, wie ihre größte Breite gab. Die Einwirkungen der Kriege mit dem Osten, der abenteuerlichen Kreuzfahrten waren viel unmittelbarer und stärker, als das laute und stumme Ringen zwischen den Weltmächten des Kaisertums und Papsttums.

Alle Kultur des Mittelalters erscheint im Sinne späterer Tage und im Vergleich mit jener der alten Welt mit einer gewissen Barbarei gepaart, welche so verschiedene Erscheinungsformen annimmt, als das mittelalterliche Leben selbst und natürlich auch in der poetischen Kunst dieses Zeitraums hervortritt.

Neben dem Glauben der düstre Aberglaube, neben der ritterlichen Tapferkeit die grausame Roheit, neben der frischen Thatkraft die ziellose Abenteuersucht, neben der christlichen Barmherzigkeit und Liebe die Lust am Frevel und die wildeste Ichsucht, neben der Entsagung und innern Heiligung die schrankenloseste Üppigkeit, neben der übersteigerten Minne die zügellose Sinnenlust, neben der heitern Lebensfrische und der fröhlichen Kunst tausendfache Greuel des Herkommens und der Sitte, neben der gepriesenen Gesundheit die verpestenden Seuchen, der Aussatz, das große Sterben, neben dem über alles erhebenden Gottvertrauen die trostloseste Verzweiflung. Die Übermacht der Phantasie über Erkennen und Wissen gereichte den Völkern in gewissen Augenblicken zum Heil und in tausend andern zum Verderben; der Poesie ward dadurch überreicher Stoff zugeführt und eine lebendige Empfänglichkeit gesichert, aber jene letzte und höchste Wirkung versagt, welche aus dem freien Spiel aller seelischen Kräfte hervorgeht. Die höchste Erhebung der Kunst war überall eine kurzwährende, weil die meisten Dichter in innerlicher Unfreiheit ihren Stoffen gegenüberstanden und der das ganze Mittelalter durchziehende Drang zur Symbolik nirgend längere Zeit in den Schranken der Kunst blieb. Gleichwohl weist die Dichtung des Mittelalters neben einer Reihe von gewaltigen Schöpfungen, in denen Stoff und Sinnesweise der Zeiten glücklich zusammentrafen, eine Überfülle von minderwertigen Werken auf, eine gleich große Zahl als wir seither kennen, mag noch im Staube der Bibliotheken liegen, eine größere Zahl verloren gegangen sein; was die nur mündlich entstehende und mündlich fortgepflanzte, namentlich erzählende Dichtung zu gewissen Zeiten hervorgebracht hat, läßt sich nicht übersehen. — Auch die Grenzen der Volks- und der Kunstpoesie erscheinen in den Jahrhunderten des Mittelalters, wo eine beständige Wechselwirkung zwischen beiden stattfand, schwer bestimmbar; das Ineinanderfluten der beiden großen Strömungen dünkt uns niemals mannigfaltiger, wechselreicher, geheimnisvoller, als in einer Epoche, in welcher sich Antriebe, Ereignisse und Umwälzungen vorhistorischer Zeiten gar oft zu erneuern schienen. Minder stark und namentlich minder sichtbar war während des ganzen Mittelalters der Zusammenfluß noch vorhandener römisch-heidnischer Elemente mit den christlichen, aber da auch die siegende und herrschende Kirche die ersteren niemals völlig hinwegzutilgen vermochte und sie nur umtaufte, so darf es nicht wunder nehmen, daß in den Litteraturen auch diese Mischung zu Tag trat und wirkte. Keine der Kulturerscheinungen des Mittelalters, auch keine der ketzerischen Regungen gegen die herrschende Weltanschauung, blieb ohne poetischen Ausdruck, wo aber die Lust am Fabulieren, der Drang die Empfindung auszusprechen, mit dieser Anschauung ganz eins waren, ging die poetische Produktion in eine oft unübersehbare Breite.

Unabläßig wurde während des ganzen Mittelalters das Gebiet der christlichen Kirche, wenigstens in Europa, erweitert. Zu Ausgang des achten Jahrhunderts unterwarf nach blutigen und gewaltsamen Kämpfen Karl der Große den letzten großen Stamm der Deutschen, der an den alten heidnischen Göttern festgehalten hatte, dem neuen Glauben, im neunten und zehnten Jahr-

hundert beugten sich die nordischen Völker unter das Kreuz, im elften Jahrhundert wurden die Polen und wilden Ungarn Christen, im zwölften Jahrhundert nahmen die Finnen die Taufe, im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert bekehrten die Deutschritter die heidnischen Preußen und Litthauer mit dem Schwert in der Hand; überall war mit dem Vordringen des Christentums auch eine äußere und geistige Umbildung der Völker verbunden. Doch schien die umbildende Stärke des christlichen Glaubens mit den Jahrhunderten und den größeren Entfernungen von den Kernländern der christlichen Kultur abzunehmen und während in Mitteleuropa der neue Glaube tief ins Herz der germanischen Völker wuchs, erfaßte er die Völker am Nord- und Ostrande Europas nur äußerlich. Hier blieb auch die ursprüngliche nationale Poesie allein wirksam, von der aus der Mischung der heidnisch-volkstümlichen und christlichen Elemente erwachsenen Kunst drang kaum ein Hauch zu Slawen und Litthauern. — Die außerordentliche Mannigfaltigkeit der mittelalterlichen Dichtung wird durch die Verschiedenheit der Verhältnisse der einzelnen Nationen zu den großen Lebens- und Gedankenkreisen des Mittelalters, wie durch die Verschiedenheit dessen, was sie für sich besaßen und behaupteten, noch ins Unendliche gesteigert. Immerhin aber läßt sich eine Gesamtübersicht gewinnen, wenn man davon ausgeht, daß Volkssage und Volkssang bei den Völkern Europas der Bekehrung zum christlichen Glauben vorangeht und von der Bekehrung bis zum Ausgang des Mittelalters mehr oder minder in Kraft und Wirkung bleibt, daß jahrhundertelang die Geistlichen, demnächst eine kurze und glänzende Periode lang die Ritter, in den letzten Jahrhunderten aber die Bürger die hauptsächlichsten Träger der Dichtung sind. Eine rein an die historischen Jahreszahlen angeschlossene Darstellung der mittelalterlichen Poesie würde es erschweren, wenn nicht unmöglich machen, die Hauptrichtungen derselben zu unterscheiden und in der unendlichen Mannigfaltigkeit die Einheitsmomente verschwinden lassen, welche denn doch zahlreich vorhanden sind.

# Volksepen und Volkslieder der mittel- und nordeuropäischen Völker.

Als die deutschen Völker durch die Thore des römischen Reichs brachen, die keltischen hinter den abziehenden Legionen wieder Besitz von ihrem alten Boden zu nehmen trachteten, Slawen und Litthauer die verlassenen Wohnsitze der Germanen anfüllten, besaßen sie allesamt keine Kultur, welche mit der griechisch-römischen des Altertums auch nur entfernt zu vergleichen gewesen wäre, wohl aber eine ausgeprägte Eigenart, eine thaten- und wechselreiche Vergangenheit und jene Anfänge des Kulturlebens, ohne welche auch poetisches Leben und eine große, entwickelungsfähige Volksdichtung nicht gedacht werden können. In den Jahrhunderten, welche der Überwältigung des Römerreichs vorausgingen und unmittelbar folgten, entfaltet sich bei allen diesen Völkern eine Poesie, deren Wurzeln überall in die vorhistorischen Zeiten hinabreichen, welche aber in dieser Periode der großen Völkerzüge und Völkerkämpfe ihre schönsten Blüten trieb. Die epische und lyrische Dichtung der Völker, welche thatkräftig und frisch in die Weltgeschichte eintraten, verleugnet das Gepräge heidnischen Ursprungs nicht, die überlieferten poetischen Vorstellungen der verschiedenen Völker bildeten ja bei mehr als ihrer einem das Haupthindernis der Bekehrung zum Christentum und selbst nachdem im Laufe eines Jahrtausends sich alle dem Kreuze gebeugt hatten, erfuhr die Volkspoesie, soweit sie bewahrt und weitergebildet wurde, keine so tiefgreifende innerliche Wandlung, als das völlig neue Leben vorausgesetzt hätte. In den ursprünglichen Begebenheiten, Gestalten, Vorstellungen und Klängen derselben lag eine elementare Gewalt, welche zwar nicht der Umbildung, aber der Veränderung von Grund aus widerstrebte, und nur so konnte es geschehen, daß auf einer Anzahl von Volksepen, welche in spätern Fassungen niedergeschrieben wurden, noch der Hauch und die Kraft älterer Tage ruht, daß durch Volkslieder, die im Mund vieler Menschengeschlechter umgebildet wurden, uralte Töne hindurchklingen, poetische Bilder aufleuchten, welche einer fernen Vergangenheit angehören. Verschieden wie der innere Kern und Wert, wie die Kulturanfänge der Völker selbst, verschieden wie ihre Thaten, weltgeschichtlichen Erlebnisse und Naturumgebungen, stellen sich die poetischen Schöpfungen dar, von denen wir nur wenige in einer Gestalt besitzen, welche ihrer ältesten Gestalt nahe-

kommen mag, deren spätere Fassungen, Reste und Trümmer jedoch den überschwenglichen Reichtum an poetischem Leben bei all den Völkern bezeugen, auf die der überschauende Blick beim Eingang des Mittelalters trifft.

Über Wesen und Bedeutung der Volkspoesie im allgemeinen und namentlich der germanischen Volkspoesie, über die innere Eigentümlichkeit derselben, die einer gewissen platten Verständigkeit der neueren Bildung unverständlich und geradezu unfaßbar bleibt, ist nie klarer, eindringlicher und überzeugender gesprochen worden, als von Ludwig Uhland, dem Dichter und tiefen Kenner der Volkspoesie. „Wie über einer großen Bergkette, aus dem Schoße derselben und ihrem Zuge folgend, nur mit kühneren Zacken und Zinnen ein leuchtendes Wolkengebirg emporsteigt, so über und aus dem Leben der Völker ihre Poesie. Der Drang, der dem einzelnen Menschen innewohnt, ein geistiges Bild seines Wesens zu erzeugen, ist auch bei ganzen Völkern als solcher schöpferisch wirksam und es ist nicht bloße Redeform, daß die Völker dichten. Darin eben, in dem gemeinsamen Hervorbringen, nicht in dem nur äußerlichen Merkmale der Verbreitung, haftet der Begriff der Volkspoesie und aus ihrem Ursprung ergeben sich ihre Eigenschaften. Wohl kann auch sie nur mittelst Einzelner sich äußern, aber die Persönlichkeit der Einzelnen ist nicht wie in der Dichtkunst litterarisch gebildeter Zeiten vorwiegend, sondern verschwindet im allgemeinen Volkscharakter. Die Einzelnen erscheinen überall nur als Vertreter der Gattung, sie stören nicht die Gleichartigkeit der poetischen Masse, sie pflanzen das Überlieferte fort und reihen ihm das Ihrige nach Geist und Form übereinstimmend an, sie führen nicht abgesonderte Werke auf, sondern schaffen am gemeinsamen Bau, der niemals beschlossen ist. Dichter von gänzlich hervorstechender Eigentümlichkeit können hier schon darum nicht als dauernde Erscheinung gedacht werden, weil die mündliche Fortpflanzung der Poesie das Eigentümliche nach der allgemeinen Sinnesart zuschleift und nur ein allmähliches Wachstum gestattet. Vornehmlich aber läßt ein innerer Grund die Überlegenheit der Einzelnen nicht aufkommen. Die allgemeinste Teilnahme eines Volkes an der Poesie, wie sie zur Erzeugung eines blühenden Volksgesanges erforderlich ist, findet notwendig dann statt, wann die Poesie noch ausschließlich Bewahrerin und Ausspenderin des gesamten geistigen Besitztums ist. Eine bedeutende Abstufung und Ungleichheit der Geistesbildung ist aber in diesem Jugendalter eines Volkes nicht gedenkbar; sie kann erst mit der vorgerückten künstlerischen und wissenschaftlichen Entwicklung eintreten. Denn wenn auch zu allen Zeiten die einzelnen Naturen mehr oder weniger begünstigt erscheinen, die einen gebend, die andern empfangend, die geistigen Anregungen aber das Geschäft der Edleren sind, so muß doch in jenem einfacheren Zustande die poetische Anschauung bei allen lebendiger, bei den Einzelnen mehr im allgemeinen befangen gedacht werden. Die Harfe geht noch von Hand zu Hand, wie bei den Gastmahlen der Angelsachsen; die ganze Masse ist noch, wie ein Zug von Wandervögeln, in der poetischen Schwebung begriffen und die Einzelnen fliegen abwechselnd an der Spitze. Die geistigen Richtungen sind noch ungeschieden und darum der Eigentümlichkeit keine besonderen Bahnen eröffnet; der Stoff selbst im Gesamtleben

des Volkes fest begründet, durch lange Überlieferung geheiligt, giebt keiner freieren Willkür Raum. — Auf derjenigen Bildungsstufe, auf welcher der Volksgesang gedeiht, wird der Buchstabe gar nicht vermißt. Hier gilt einzig die große Bilderschrift mächtiger Gestalten der Natur und des Menschenlebens. — Das nun, daß die Gebilde der Volkspoesie lediglich mittelst der Phantasie und des angeregten Gemütes durch Jahrhunderte getragen werden, bewährt dieselben als probehaltig. Was nicht klar mit dem inneren Auge geschaut, was nicht mit regem Herzen empfunden werden kann, woran sollte das sein Dasein und seine Dauer knüpfen? Die Schrift, die auch das Entseelte in Balsam aufbewahrt, die Kunstform, die auch dem Leblosen den Schein des Lebens leiht, sind nicht vorhanden. Auch nicht Wort und Tonweise im Gedächtnis festgehalten, können das Richtige retten; denn das schlichte Wort ist in jenen Zeiten keine Schönheit für sich, es lebt und stirbt mit seinem Gegenstande; die einfache Tonweise, wenn sie selbst Dauer haben soll, muß ursprünglich einem Lebendigen gedient haben." —

Ließe sich, unter diesem Gesichtspunkte, ein vollständiges oder auch nur annähernd vollständiges Bild der Volkspoesie geben, welche im ersten christlichen Jahrtausend in und über dem Leben der europäischen Völker waltete, wären wir im stande, über Umfang, innern Reichtum und gegenseitige Bezüge der großen Sagen- und Heldenliederkreise in einem ganz fest begrenzten Zeitraum klare Auskunft zu erteilen, etwa in der Weise, wie wir den Stand und die Wechselwirkungen der geistlichen oder der ritterlich höfischen Poesie des spätern Mittelalters zu schildern vermögen, welch ein mächtiges, bewegtes, farbenreiches Gemälde würde dies abgeben! Leider vermag auch die kunstreichste Hand ein solches Bild nicht zu entwerfen. Es ist vor- und zurückschauend nur möglich, die wichtigsten und hervorragendsten Erscheinungen im Volksepos und Volkslied jener Nationen aufzuzählen, welche durch und nach Überwindung Roms in die Geschichte traten und ihrerseits von Rom überwunden wurden. Obschon wir, mit geringen Ausnahmen, die Zeugnisse der Volkspoesie bei Germanen, Kelten, Slawen und Finnen erst aus zweiter und dritter Hand erhalten haben, alle Niederschriften erst aus der Zeit nach der Bekehrung dieser Nationen und ihrer zahlreichen Stämme zum Christentum stammen, müssen wir uns dennoch einen Moment zu vergegenwärtigen suchen, in welchem diese Poesie und namentlich die Heldensage schon voll ausgebildet und wirksam waren, ohne noch von dem ihr fremden Geiste des Christentums berührt oder durchhaucht zu sein. Es bleibt Vorbedingung alles Verständnisses des poetischen Lebens, namentlich der Deutschen, die Größe, Macht und hohe Vollendung, welche die eigentliche Dichtung vor der Anwendung der Schrift erlangt haben muß, wenigstens zu ahnen. In den Volksepen und Volksliedern der Deutschen oder im weitern Sinn der germanischen Völker, offenbart sich am stärksten, welche reiche und gestaltungskräftige Phantasie, welche Tiefe des Lebensgefühls die Dichtung erfüllen kann, die noch von Mund zu Mund geht, welche Fülle der Empfindung, welche Unendlichkeit von Lust und Weh in jenem Volkslied lebt, in dem das Wort noch an die Weise gebunden ist! Gleichwohl fehlt es auch den

übrigen europäischen Völkern indogermanischen und anderen Ursprungs nicht an Schöpfungen dieser ursprünglichsten Poesie.

In dreifacher Gestalt tritt uns die Volksdichtung der Germanen entgegen, wie sie vor und neben der Bekehrung zum Christentum, ja dieser Bekehrung zum Trotz, gediehen ist. Eine Helden- und eine Tiersage, in ihren Anfängen vielleicht schon vom Osten her mit in die Wälder Mittel- und Nordeuropas eingewandert, an welcher sich eine stolze epische Dichtung aufrichtete, eine Liederdichtung mit Sprüchen und einfachen Stimmungsbildern beginnend und bis zur prächtigen Blüte tiefsinnigen und lebendig mannigfachen Volksgesangs gedeihend, entfalten sich unter äußern und innern Antrieben, unter Einwirkung von Landes- und Stammesart viele Jahrhunderte hindurch, sie begleiten und überdauern die wechselreichen Schicksale der Germanen seit der Völkerwanderung, sie spiegeln einen Teil dieser Geschicke, sie lassen uns tief in die Volksseele blicken und sind selbst in ihren spätesten Nachklängen, ihren unscheinbarsten Resten vom Hauch frischer Volksjugend beseelt. Im Mittelpunkt aller germanischen Dichtung steht die Sage von Siegfried dem Drachentöter, welche aus den ursprünglichen Göttersagen der Germanen entsprungen sein mag, in einigen Momenten noch Spuren ihres Ursprungs trägt, aber in den Jahrhunderten der Völkerwanderung voll und frei ausgestaltet worden ist. Der jugendfrohe, starke und lichte Held, welcher die Ungeheuer der Vorwelt und die Gewalt der Elemente besiegt, den Drachen erschlägt und den Hort gewinnt, durch das Feuer dringt und die schlummernde Schlachtjungfrau erlöst, um dann der Tücke und dem Verrat zum Opfer zu fallen, ist ein Held nach seines Volkes tiefstem Sinn, die Helden anderer Gedichte tragen Züge, welche den seinigen gleichen, mit seiner Person und seinen Geschicken werden zahlreiche Gestalten verknüpft, in der nordischen Fassung der Siegfrieds- (Sigurds-) Sage wird Siegfried zu den Asen unmittelbar in Bezug gesetzt, die ganze Geschichte Siegfrieds und alles, was mit ihr zusammenhängt, ist der tiefste Ausdruck germanischer Volksgesinnung, die Verkörperung deutscher Lebensanschauung und Empfindung im Jugendalter des großen Volkes. Die „Siegfriedssage" kann ohne jedes geschichtliche Element voll ausgestaltet und in Liedern gefaßt gewesen sein, sie hat im Verlauf der Jahrhunderte neue und namentlich historische Elemente in sich aufgenommen, aber ihren eigensten poetischen Kern bewahrt. In frühester Zeit entwickelt sich neben ihr die Dietrichsage, deren Held später mit Theodorich, dem Ostgotenkönig, in Einklang gesetzt wird, auch sie ist heidnischen Ursprungs und, wie das in althochdeutscher Sprache erhaltene altersgraue Bruchstück von Hildebrands Heimkehr, das Hildebrandslied, erweist, von dem echten Blut der germanischen Heldensage. Im skandinavischen Norden, in altnordischer Sprache, erhielten sich Fassungen der Sagen, die zwar nicht älter sind als die deutschen Gestaltungen, vielleicht erst ihren Weg aus Deutschland nach Norwegen und Island gefunden haben, jedenfalls aber noch ältere, noch wildere und düsterere Auffassungen des Weltlaufs, noch dunklere Untiefen des germanischen Gemüts enthüllende Episoden einschließen.

Die verschiedenen Wandlungen und poetischen Gestaltungen des großen Stoffes, die allmähliche Umbildung desselben auf deutschem Boden zum „Nibelungenliede", die Verbindungen, in welche die Siegfriedssage hier mit der Dietrichssage, dort mit andern Teilen eines gotisch-burgundischen Sagenkreises gesetzt worden ist, heben die Grundempfindung nicht auf, von der die ältesten Gestaltungen getragen wurden und die spätesten noch getragen sind. Die gewaltigen, die deutschen Naturen am tiefsten ergreifenden Gegensätze der selbstvergessenen hingebenden Treue und des finstern, die Welt zerstörenden Verrats gehen wie die Gegensätze von Licht und Nacht durch die Heldensage hindurch, die Thaten wilder Blutrache, durch welche Königshäuser und ganze Volksstämme vernichtet werden, erwachsen aus dem Bruch der Treue; Treue und Verrat in wechselnden Erscheinungen bilden die immer wiederkehrenden Motive des germanischen Epos. Die einzelnen Sagen und Abenteuer und demzufolge sowohl die für sich fließenden als die in den großen Gesamtstrom mündenden Lieder haben fast ausnahmslos eine Anknüpfung an diese Motive, auch in der niedersächsisch-friesischen Gudrun-, in der angelsächsischen Beowulf-Sage kehrte das Motiv der Treue in jedesmal neuer eigentümlicher Wendung wieder. Scharf und bestimmt hebte sich die germanische Volksepik vor jeder andern ab, eine Welt voll reichster Bewegung, voll Überfülle der Erscheinungen, von unübersehbarem Reichtum der Gestalten, dabei aber von großartiger, herzerquickender Einfachheit.

Am wenigsten erfreulich stellt sich die große Heldensage in den Gesängen der Edda, welche auch Teile der Göttersage enthalten, in der späten Volsunga- und Vilkinasage dar; hier werden gleichsam die abstoßenden Seiten des germanischen Lebens neben den gewinnenden hervorgekehrt, vor allem spielt die dämonische Habsucht starker Geschlechter, welche nach Schätzen gierig sind, eine verhängnisreiche Rolle. Die ursprüngliche Wildheit der Vernichtungskämpfe, welche im Jugendalter der Völker so breiten Raum einnehmen, erscheinen durch die Hinzuthat fortgesetzter Familienmorde gewaltig gesteigert, die starken, harten, aber edlen Gestalten der Sage wüst und unheimlich verzerrt; während die Tiefe der Lebensauffassung und die Kraft, die am Born einer rauhen Natur genährt ist, bewahrt bleiben. In die spätern Skaldenlieder und volkstümlichen Kämpeviser des Nordens hinein erstreckt sich die besondere Düsterkeit und jähe Leidenschaft der nordischen Auffassung der Heldensage. Die echte epische Weise aber, welche an den Liedstäben die Verse (Stabreime) aufreihte, die Fülle der Begebenheiten in klangvoller und doch schlichter Weise, eindringlich zur Phantasie, zum Gemüt sprechend, aber ohne Redseligkeit vortrug, muß bei den Deutschen im engern Sinne bereits um jene Zeit entwickelt gewesen sein, um welche der Römer Tacitus in seiner „Germania" die erste ausführliche Kunde von den Germanen gab. Das Bruchstück des Hildebrandsliedes, das im Kloster Sanct Gallen lateinisch bearbeitete Waltarilied (Walther und Hiltgunt), dem ein Stück alten deutschen Heldengesanges zu Grund liegt, vor allem aber das angelsächsische, bereits im achten Jahrhundert aufgezeichnete große Gedicht „Beowulf" erweisen eine jahr-

hundertelange Weiterbildung des Heldensanges. „Beowulf" erzählt in einer Reihe von Abenteuern, wie König Hrothgar der Däne eine prächtige Halle für frohe Gelage erbaut hat, aber samt seinen Kämpfern schwer bedroht ist durch ein Meerungeheuer „Grendel", aus dem Moore im Schleier der Dünste emporsteigend, Menschen raubend und im Wasserhaus verzehrend. Da tritt Beowulf der Geatenkönig mit mutigem Entschluß dem riesigen Schattengänger, dem männermordenden Ungetüm entgegen, besiegt Grendel im Kampfe. Doch schrecklicher als der Moorriese selbst ist seine Mutter, ein halbtierisches Wesen, sie bricht wiederum in die Königshalle und würgt einen Freund des Königs. Beowulf rafft sich zur Verfolgung empor, durchschreitet heldenhaft entschlossen das ungeheure Moor, und erreicht das Meer, wo wider die Wolken der Wogen Gemenge starr emporsteigt und der Sturm sich austobt, er besteht im Scheine eines unheimlichen Feuers aus der Halle der Riesin den Kampf mit der „Brandungswölfin, dem mächtigen Meerweib":

Mutig erhub er
Kampf mit dem Kriegsschwert und barg nicht die Klinge,
Die geschwungene Schneide sang ihr ums Haupt
Ein grausig Kampflied.

Nach bedrohlichen Wechselfällen erschlägt er die Riesin mit dem Steinschwert und kehrt hochgepriesen zum festlichen Mahle in die Halle zurück. Dann herrscht er mit Ruhm und glücklich über sein Volk, lange Jahre, bis das Reich wiederum von einem Drachen bedroht und verwüstet wird, der sich, reiche Schätze hütend, an einem Heldengrabe gelagert hat. Zum Besten seines Volkes, um diesem seine Königstreue zu beweisen und ihm vor dem Scheidetage den Schatz zu erwerben, besteht der Alternde den Kampf auch mit dem Drachen, besiegt und tötet auch dies Ungeheuer, stirbt aber selbst am Feueratem und den giftigen Bissen desselben, ein Nachklang der Weissagung, daß in der Götterdämmerung der schlachtgewaltige Thor zwar die Midgardsschlange erschlagen, aber von ihrem Geifer sterben wird. Beowulf bezahlt seinen Eifer für sein Volk mit der Lebensflamme und fordert scheidend die Helden auf ihm einen Hügel zu errichten „über dem Bühel blinkend an der Brandungsklippe". Kein zweites Werk vergegenwärtigt uns in solchem Umfang und verhältnismäßig so wenig modernisiert, die echten Züge der alten Heldensage; die in England seit dem siebenten Jahrhundert hinzugetretenen christlichen Momente wollen wenig besagen gegenüber dem Hauptinhalt der Abenteuer, der Charakteristik des Helden, den eingeflochtenen Gesängen, die sämtlich heidnischen Ursprungs sind und für die hohe Entwicklung der epischen Poesie bei den noch heidnischen Germanen zeugen.

Den vergleichenden Forschern ist es längst zur Gewißheit geworden, daß deutsche Dichtungen, welche wir nur in Fassungen des zwölften, dreizehnten, vierzehnten Jahrhunderts besitzen, in ihrem Hauptgehalt auf die Tage zurückweisen, da das Singen und Sagen in jeder germanischen Häuptlingshalle, vielleicht am Herde jedes Freien noch üblich war. Die Form der gesamten epischen Lieder mag hier mehr der im Hildebrandsliede und im Beowulf über-

lieferten, streng sachlichen, dort mehr den lyrisch gestimmten und angehauchten Eddaliedern geglichen haben, gewiß ist, daß der Morgenhauch eines jungen und starken Völkerlebens und einer mächtig wirksamen poetischen Kunst durch sie alle hindurchgegangen sein muß. Die Nachkömmlinge dieser epischen Dichtung, welche unter wunderlichen Schicksalen die Unsterblichkeit in der Schrift gewonnen haben (von der Gudrunsage besitzen wir beispielsweise nur die mittelhochdeutsche Bearbeitung eines österreichischen Nachdichters des spätern Mittelalters), tragen doch alle noch etwas das Gepräge einer Heldensage und eines Heldensangs von reinster Ursprünglichkeit, von ausgiebiger Kraft der Phantasie und Empfindung und einer tiefsinnigen ethischen Anlage der ganzen Volksnatur.

Auch die Tiersage von Reinecke dem Fuchs und den Tieren des Waldes ist uralt wie das Leben der Germanen in Wald und Feld und in der Natur. Auch sie ist längst vor den ältesten Fassungen, in denen wir ihr in der Litteratur begegnen, Gegenstand poetischer Darstellung, epischer Dichtungen gewesen. Es ist klar, „daß die Tiersage nur in den ältesten Verhältnissen, in dem unbefangensten und stillsten Naturleben eines Urvolkes entstehen kann, in Zeiten, wo der Friede mit der Natur noch verhältnismäßig wenig gestört war und wenigstens in gewisser Weise die Wirklichkeit dem Verkehr mit der Tierwelt entsprach, welchen das Tierepos schildert, wo noch die Gedanken des Hirten- und Jägerlebens einen großen Teil des geistigen Horizontes des Volkes erfüllten. Es war für Jäger und Hirten der Waldeinsamkeit gut, sich mit den Waldgesellen auf freundlichen Fuß zu stellen, es war nicht so sehr das äußere Grauen vor der Gefahr, als das innere Grauen vor dem Dämon, der in dem Tiere lebt, noch in seiner vollen Stärke mächtig. — Das Tier des Waldes war noch gleichsam mehr als ein bloßes, dem Menschen untergeordnetes, unterliegendes Tier, es war eine Verkörperung der unheimlichen, finstern und feindlichen Naturkraft.“ (Vilmar.) Aus dieser Anschauung erwuchs die Lust an der Verkörperung des in der Tierwelt Geschauten und Erlebten, und so gut wie die wenigen erhaltenen Bruchstücke ursprünglicher Darstellung der Götter- und Heldensage uns einen tiefern Blick in die Seele und Art des deutschen Volkes vor seiner Bekehrung gewähren, so gut würden uns alte Bruchstücke der Tiersage die Macht und Eigentümlichkeit germanischen Naturgefühls erschließen. So müssen wir uns leider mit dem trockenen Wissen begnügen, daß Lieder umliefen, die sich zu einem Tierepos zusammenschließen konnten.

Wie früh neben der epischen eine lyrische Volkspoesie bei den Germanen gediehen sei, wird sich niemals ergründen lassen, denn viel später noch als bei der epischen Dichtung sind Zeugnisse der vorhandenen schriftlich festgehalten worden. Während die mönchischen Chronisten des frühen Mittelalters nicht unerwähnt lassen, daß von Dietrich von Berne, von Ermenerich, Hiltebrand, von Siegfried und Brunhild, von Etzel und Krimhild, von Wate und Hagen bei den Bauern gesungen werde, liegen über die Beschaffenheit des lyrischen Sangs viel unbestimmtere Nachrichten vor. Ganz

unzweifelhaft reichen die Wurzeln auch des stimmungs- und empfindungsvollen deutschen Volksliedes bis in jenen Boden hinab, dem der Stamm der epischen Dichtung entstiegen ist. Doch hat das Volkslied, durch die Bekehrung der Deutschen zum Christentum weniger bedrängt und bedroht, als die Heldensage, sich schmiegsamer den Wandlungen der Sprache, des Volkslebens und der Volksseele anschließend, in jeder Kulturperiode frische Blüten treibend und bis tief ins sechzehnte Jahrhundert hinein das poetische Bedürfnis gewisser Kreise ausschließlich stillend, alle Jahrhunderte des Mittelalters begleitet, durchdauert, schließlich noch überlebt. Es hat sich beständig erneuert und seiner ganzen Natur nach viel weniger Spuren der historischen Perioden empfangen, durch welche es hindurchklang. Auch das Volkslied setzt das Mitdichten seiner Hörer, die unablässige Veränderung auf den Lippen der Sänger neben dem Bewahren der ursprünglichen Stimmungen und der glücklichsten Bilder voraus, auch im Volkslied spiegeln sich die wechselnden Kulturzustände, wennschon in weniger eindringlicher Weise als im epischen Gedichte. Auch das Volkslied kann nur einer Zeit oder schlimmstenfalls nur solchen Lebenskreisen angehören, in denen das Gesamtleben unter der Herrschaft von Einbildungs- und Gefühlskraft steht, jede geistige Regung noch poetisch durchhaucht oder angehaucht ist. Von einer gewissen Periode an wird das, was ursprünglich Leben und Eigentum der Gesamtmasse der Freien war, Leben und Eigentum bestimmter Klassen; sobald sich die Klöster erhoben, die Burgen in die Lüfte zu ragen begannen, die Geistlichkeit und die Ritterschaft eine eigene Poesie ausbildeten, tauchte das Volkslied in die breiteren und unteren Schichten des Volkes gleichsam nieder; fand in besonders dafür gestimmten Kreisen weitere Pflege, daher wir vorzugsweise Volkslieder als Reiter- Jäger- Bergmanns- Hirten- Gesellen-Lieder kennen. Als Tanzlieder der Bauern, als Mailieder der städtischen Jugend, als Liebes- und Buhllieder der Fahrenden, als Spielmannsweisen aller Art erhielten sich Gesänge, welche einst überall erklungen waren. Es ist nach Uhlands klassischem Ausdruck überall „nur der Nachwuchs, ein zweites nachgeborenes Geschlecht von Volksliedern", welche bis auf uns gekommen sind, aber immerhin sind dieselben noch so zahlreich und lebendig poetisch, daß sie einen Rückschluß auf die Zeit gestatten, wo sie in überquellender Fülle und erster Frische die deutsche Volksentwicklung begleiteten. Die Besonderheit der deutschen Volkslieder wurde erst lange nachdem sie im Munde des Volkes verklungen waren, Gegenstand der Teilnahme. Fast ausnahmslos schließen sich diese Lieder an das Naturbild an und suchen Empfindungen und Stimmungen mit dem frischen Eindruck der Umgebung zu verbinden. Deutsch ist „der lebendige Sinn, womit überall die Natur in Teilnahme gezogen ist, — Sommer und Winter, Wald und Wiese, Blätter und Blumen, Vögel und Waldtiere, Wind und Wasser, Sonne, Mond und Morgenstern, bald als wesentliche Bestandteile, bald als Hintergrund, als Rahmen und Randverzierung erscheinen." (Uhland.) Zuversichtlich frische und tief elegische Klänge wechseln in bezeichnender Weise, meist überwiegen doch die letzteren, ein Grundzug des germanischen Wesens, des tiefern Bewußtseins von der Vergänglichkeit des Glücks, dem jähen

Wechsel aller menschlichen Zustände. Im besonderen Falle tritt noch die Einwirkung des Weltlaufs hinzu; namentlich in den Liedern des spätern Mittelalters mochte das Volk allzuoft empfinden, wie hart und vernichtend die Wirrnis und Unbill der Zeiten über Geschick und Herz des Einzelnen dahingehe, am ergreifendsten erscheinen die deutschen Volkslieder, wenn sie dem Weh und der edlen Fassung im Weh Ausdruck geben. Mehrmals vor dem Kunstgesang zurücktretend (den sie doch immer stark beeinflußte), in günstigern Jahrzehnten wieder emporsteigend, allgemeiner werdend und gleichsam neu auflebend, reichte die Lyrik der Volkslieder von einer nicht zu bestimmenden Periode des deutschen Lebens bis über den Ausgang der Epoche hinaus, welchen wir hier im Auge haben. Noch das siebzehnte Jahrhundert kannte wenigstens einzelne historische Lieder, welche nach der Weise der ältern, ursprünglicheren Volkslieder im Volksmunde lebten und sich im Volksmunde wandelten.

Der Beginn des Mittelalters sah die Völker keltischer Abstammung zur Hälfte schon vernichtet oder ihres ursprünglichen nationalen Lebens beraubt. In den römischen Provinzen Gallien und Britannien war der größte Teil der Urbevölkerung, der die Eroberung überdauert hatte, in Sitte und Sprache römisch geworden, das Keltentum (wie es scheint schon mannigfach gemischt) erhielt sich nur auf der gallischen Westspitze der heutigen Bretagne (Armorica), in den Bergen Westenglands, Hochschottlands und auf der großen irischen Insel (Erin). Hier aber trotzte es viele Jahrhunderte hindurch der Bedrängung durch Römer, Germanen und Normannen, hier wiegte es sich, von Zeit zu Zeit Vorstöße und Erhebungen versuchend, in Hoffnungen, daß der rote Drache (das Sinnbild des Keltentums) den weißen Drachen besiegen werde, hier entwickelte sich die den keltischen Stämmen eigentümliche und gemäße Nationalpoesie epischer (lyrisch-epischer) und lyrischer Gattung zu ihren höchsten Leistungen, hier ward sie gleichsam der Kitt, welcher das zerbröckelnde und den mächtigen Feinden immer ohnmächtiger gegenüberstehende Volkstum noch ein Jahrtausend zusammen hielt. In priesterlicher Stellung und Würde, ursprünglich wohl mit dem Druiden- und Priestertum zusammenhängend, sonderte sich bei Iren, Gaelen, Bretonen und Walen ein besonderer Sängerstand aus der Masse des Volkes und übernahm die Weiterbildung der Poesie. Soviel aus den mannigfachen verworrenen und die Entwickelungen ganz verschiedener Zeiten durcheinander werfenden Berichten über das Wesen der Bardenpoesie, der Bardenorden, der Clans-, Haus- und Wanderbarden zu entnehmen ist, behaupten diese ersteren Barden eine eigentümliche Stellung zwischen den Volkssängern anderer Nationen und den freischaffenden Kunstdichtern späterer Kulturzustände. Mit den erblichen haben sie die Gebundenheit im überlieferten Stoff, in der Volkssage und poetischen Tradition, mit den letzteren die bewußt gepflegte und gesteigerte Kunstform, den individuellen Ruhm gemeinsam. Übrigens aber läuft bei diesem Bardentum so viel Sagenhaftes, absichtlich Mystisches, so viel Widersprechendes unter, daß man vergebens strebt, sich das Verhältnis der Barden und Bardenorden zum poetischen Bedürfnis der keltischen Völker völlig klar zu machen. Ist es einer-

seits gewiß, daß in Wales (wo das Bardentum seine höchste Ausbildung erlangte) die Barden eine geschlossene Zunft bildeten, in Erfinder (Priveirdds), Fortbildner der Künste (Posveirdds) und Kriegsherolde (Arwyddveirdds) geteilt wurden und auch nach der äußerlichen Annahme des Christentums durch die Walen einen weit stärkeren Einfluß auf das Volk übten, als die Priester und Mönche, daß in Irland die Barden in verschiedene Klassen zerfielen, die an den Häuptlingshöfen des gut christlich gewordenen Volkes doch die heidnischen Traditionen pflegten, daß in Schottland der erbliche Barde ein unentbehrlicher Begleiter hochländischen Clanslebens war und erst nach der Schlacht von Culloden um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts verschwand, so erscheint andererseits dies Zunft-, Ordens- und Erbwesen vielfach durchbrochen und aufgehoben. Wir erfahren von Prinzen und großen Häuptlingen, daß sie gefeierte Barden gewesen, und dürfen annehmen, daß auch zahlreiche andere Volksgenossen, die nicht zünftige Barden waren, am poetischen Leben der Walen, Gaelen und Iren wie der Bretonen Anteil nahmen. Wir begegnen im Volksmunde Gesängen und Liedern, welche die Zeiten der Bardenzünfte und Orden überdauert haben. Ohne Frage aber trug es zu dem besonderen Charakter der keltischen Sage und Dichtung bei, daß die Pflege und Ausgestaltung der in den Völkern lebendigen und wirksamen, poetischen Elemente einer Sängerkaste anheimfiel, welche sich gegen den gesunden Hauch des Lebens mehr abschloß, als dies in der überlieferten und organisch fortwachsenden Volkspoesie sonst möglich gewesen wäre. „Da die Selbständigkeit des (keltischen) Volkes tief mit der Religion des Volkes verflochten war, so mußten die Barden dieselbe unter mysteriösen Formen auch dann noch erhalten, als das Christentum schon zur herrschenden Kirche geworden war. Aus Akkomodationen erzeugte sich die unsägliche Verworrenheit in den uns überkommenen Liedern und Sagen der Walisischen Barden; eine Verworrenheit und Rätselsüchtigkeit, welche auf die ganze höfische Epik der Anglobriten und Nordfranzosen überging und durch die letztere auch bei den Deutschen einheimisch wurde. Das sinnlose Zauberwesen, die wunderlichen Treueproben, die seltsamen Rätselfragen, die Fictiv-Geographie, die gemachten Genealogien, die künstlichen Schicksalswendungen in den sogenannten romantischen Epen des späteren Mittelalters, haben ihren Ursprung in der Walisischen Bardenpoesie, welche von dieser Seite einen unbeschreiblichen Einfluß geübt hat." (Rosenkranz.) Die spätere keltische Dichtung betrachtete den sagenhaften Merlin (Merddin) als ihren Vater und Bahnbrecher. Jedenfalls war der Sagenkreis, in welchen Merlin verflochten wurde, der vom König Arthur oder Artus, der Mittelpunkt der gesamten keltischen Poesie. Zu ihm wurde auch die ursprünglich märchenhafte, durch ihre Christianisierung mit mystischer Wunderglorie umgebene Sage vom Gral in Bezug gesetzt, welche uns in der deutschen und französischen Dichtung des späteren Mittelalters noch mehrfach begegnen wird. In den Arthursagen lebte die kriegerische Hoffnung und Erwartung, welche die britischen Kelten von Zeit zu Zeit gegenüber den sächsischen Einwanderern, und sogar selbst noch den spätern Engländern gegenüber erfüllte, während in

andern Sagen und Liedern das Gefühl, einem untergehenden, sterbenden Volke anzugehören, nur allzuhäufigen und entschiedenen Ausdruck gewinnt. Der Sagenkreis selbst kann als ein engerer und weiterer, ursprünglicher und ausgebildeter angesehen werden; immerhin bleibt es schwierig und fast unmöglich, den volksmäßigen Sagenstoff von den poetischen Bearbeitungen zu lösen, welche ihn mit immer neuen Erfindungen und Verknüpfungen ausgestattet haben. Als älteste Bestandteile der Sage sind wohl die in keltischen Volksliedern vorhandenen Überlieferungen von einem königlichen Helden Arthur (Artus) anzusehen, welcher an der Spitze der Briten im Beginn des fünften Jahrhunderts der angelsächsischen Eroberung widerstanden und die Unabhängigkeit der keltischen Gebirgsvölker in West- und Südengland behauptet habe. Erscheint es mindestens zweifelhaft, ob in dieser poetischen Überlieferung ein historischer Kern enthalten ist, der über die Thatsache hinausreicht, daß Wales und Cornwall zunächst den Angriffen der Sachsen widerstanden und beständige Kämpfe zwischen den keltischen Briten und den deutschen Eroberern stattfanden, so ist dieser Kern schon früh mit dichterischer Erfindungskraft vielseitig ausgebildet worden. In der eigentlichen Artussage erscheint der tapfere Häuptling, der „König" der Siluren oder Dumonier, als ein glänzender weithin berühmter Fürst, der einen stattlichen Hof hält und die Tapfersten aus dem eigenen Reich, wie aus den fremden Landen an diesem Hofe vereinigt. Schritt für Schritt nahmen die an Arthur geknüpften Sagen um so mehr den Charakter des Wunderbaren an, je mehr sie mit den Sagen von Merlin dem Wilden, Merlin dem Zauberer vermischt wurden. Lassen sich die Erzählungen von den siegreichen Zügen Arthurs gegen Römer und Sachsen allenfalls auf die Wirren zurückführen, die in Britannien beim Zusammensturz der Römerherrschaft und dem Hereinfluten der Angelsachsen geherrscht haben müssen und kann man Erinnerungen dieser Art noch in der Chronik des Nennius aus dem neunten Jahrhundert erkennen, so erscheint die spätere bunte Phantastik des Artussagenkreises in den walisischen Wundergeschichten (Mabinogion), welche im sogenannten „Roten Buch" von Hergest verzeichnet stehen, und welche durch die Chronik des Gottfried von Monmouth im zwölften Jahrhundert in die französische ritterliche Epik übergingen. Darnach ist Arthur (Artus) der Sohn des Königs Uter Pendragon (Drachenhaupt), der die schöne und tugendhafte Königin Inguerne nur dadurch gewonnen hat, daß ihm der Zauberer Merlin die Gestalt ihres Gemahls Gorlois von Cornwall verlieh. Arthur wird in der Einsamkeit ohne das Bewußtsein seiner fürstlichen Abkunft erzogen, aber nach Uters Tode durch ein Wunder auf den britischen Thron erhoben. Er vermählt sich mit Ginevra (Guanhumara), der Tochter des Königs Leodagan in Thamelinde, unternimmt dann seine siegreichen Züge, glänzt durch Großthaten aller Art und königliche Herrlichkeit, bis der Verrat seines Neffen Mordred (Medraud), der auch die Gemahlin Arthurs zur Untreue verleitet, seiner irdischen Laufbahn ein frühes Ziel setzt. Aber obschon in der dritten Schlacht in Cornwall gefallen und auf der Insel Avallona beim Kloster Glastonbury bestattet, ist Arthur nicht völlig der Erde entrückt, er haust in

einem Berg oder auf einer Insel, selbst im sizilischen Ätna wird er mehrmals erblickt und soll zur rechten Zeit für den Ruhm und das Glück seiner Briten ebenso zurückkehren, wie nach spätern deutschen Sagen Karl der Große und Friedrich der Rotbart zurückkehren werden. — Zu der ursprünglich einfacheren Gestalt des Heldenkönigs gesellten sich durch beständige Erweiterung des Kreises der Mitstreiter und Hofgenossen Arthurs eine Menge von Namen, an die wiederum bunte Abenteuer aller Art angeknüpft wurden. — Auch die Gralsage erwuchs aus schlichten Anfängen, in der heidnisch-keltischen Sage bezeichnete der Gral vielleicht nur den Aufenthalt des unsterblichen Siegesfürsten, die glückselige Stätte, an die sich Arthur zurückgezogen und das wunschlose Wohlleben, welches der entschwundene und einst wiederkehrende Volksheld daselbst führte. Doch wurde sehr früh eine geheimnisvollere und tiefere Bedeutung mit dem Gral verbunden als jene, welche mit dem „Tischchendecke Dich-"Märchen in eins zusammenfällt. In der späteren christlichen Legende, welche von den keltischen Barden noch an- und aufgenommen wird, ist der Gral die heilige und wunderwirkende Schüssel, aus welcher Christus bei der Einsetzung des Abendmahls mit seinen Jüngern aß und in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilands auffing. Von der Zeit an, wo diese Auffassung des Grals im Vordergrund stand, die Legende von den Rittern und Königen des Grals, vom Zug des Grals nach Indien und andern Wundern sich bildete, wurde der innere Zusammenhang der Arthursage mit der Gralsage gelöst, ward neuen zum Teil hohl phantastischen, zum Teil sinnreichen und tiefsinnigen Bildungen Raum gegeben, das national-keltische Element in all diesen Überlieferungen aber mehr und mehr verflüchtigt.

Um so stärker belebt dies Element jene Sagenkreise, Dichtungen und Lieder, welche den Kelten allein gehören. In Irland hat sich die Sage von König Fin gebildet, in welcher nationale Helden, die zugleich Träger der altheidnischen Überlieferung sind, gefeiert werden. Schon in den irländischen Fassungen dieser Sage findet sich jener elegische Zug, jenes Vorgefühl vom Untergang herrlicher Geschlechter und eines ganzen Volkes, welches von den spätern Schicksalen aller keltischen Stämme bestätigt worden ist. Fin's (Fin Gal) Sohn Oisin ist der Barde, welcher die große dahinsterbende Zeit seines Volkes feiert und, als er nach Jahrhunderten zur Erde zurückkehrt und die Heimat durch den heiligen Patrik bekehrt findet, getreulich an den ruhmreichen Erinnerungen besserer Tage festhält. Dieser Barde Oisin war es, der in wunderlich veränderter Gestalt als Ossian der spätern europäischen Welt Kunde von der Existenz einer keltischen Poesie überhaupt geben sollte. Von Irland aus hatten Einwanderer die Inseln und Küsten des schottischen Hochlands bevölkert, die Sagen aus weit zurückliegenden Jahrhunderten (denn König Fin oder Fionngal hat die Wohnsitze der Seinen im Norden Schottlands gegen die Römer verteidigt) erhielten sich bei den Gaelen des schottischen Hochlandes lebendiger als auf dem irischen Eiland selbst und wurden im Munde schottischer Clansbarden weitergetragen und natürlich vielfach umgestaltet. Die einzelnen Glieder der Kette, welche vom dritten Jahrhundert

n. Chr. bis ins achtzehnte Jahrhundert gereicht hat, lassen sich nicht alle deutlich erkennen, aber es ist nicht mehr zu bestreiten, daß ein immerhin bedeutender Rest und ein starker Nachhall altkeltischer Poesie in jenen „Gesängen Ossians“, den beiden epischen Dichtungen „Fingal“ und „Thigmora“ enthalten war, welche James Macpherson 1760—1765 in englischer Prosa veröffentlichte und deren Echtheit so lange und so heftig bestritten wurde. Die Übertragung Macphersons litt, ganz abgesehen davon, daß sie sich an eine spätgaelische Fassung (man nimmt an aus dem elften Jahrhundert) anlehnte, an der Hinzunahme und Einmischung von Stimmungen des achtzehnten Jahrhunderts; Macpherson fiel nur allzuoft aus dem Tone seiner gaelischen Vorbilder in die Töne der deskriptiven Poesie Thomsons, der elegischen Reflektion Youngs. Das aber hinderte nicht, daß doch ein guter Teil der echten Eigenart altkeltischer Dichtung in die späte Bearbeitung Macphersons überging. Als entscheidende Beweise, daß es sich in Ossian nicht bloß um Nachbildungen gaelischer Gedichte des elften Jahrhunderts handelt, sondern diese Gedichte auch einen Hauch des ursprünglichen Geistes der irisch-gaelischen Poesie in sich haben, in die heidnische Vergangenheit zurückreichen, werden namentlich die höchst ursprünglichen Kulturzustände angesehen, die den Hintergrund der Ossianischen Gesänge bilden. Die Lieder kennen nur Jagd- und Viehzucht, nicht den Ackerbau, Könige, Edle und Königstöchter wohnen in Höhlen und offenen Hallen, die Haide mit den bemoosten Felsstücken und das Meer mit starrenden Klippen sind Hintergrund und Schauplatz der Vorgänge, die Familienverhältnisse und Sitten gemahnen durchaus an die eines Urvolks, die Stoffe der Gedichte endlich weisen auf Ereignisse in der Geschichte Schottlands und Irlands zurück, die aus andern Berichten nachgewiesen werden können, als aus den Ossianischen Liedern. Was aber mehr als alles dies ist: die Grundstimmung der Trauer und des sehnsüchtigen Schwelgens im blühenden Leben, im schöneren Glanze der Vorzeit ist durchaus echt, trifft mit der Grundstimmung der übrigen alten keltischen Barden zusammen und hätte schwerlich von den schottischen Sängern des elften Jahrhunderts, geschweige denn von Macpherson erzeugt werden können. Wie in die Nebel der Haide starrt der keltische Sänger in die Zukunft, er hat nur entschwundene Schönheit und Größe zu singen, er klagt eintönig um den Fall der Helden, das Dahinschwinden der Mädchen, er sieht den Stern der dämmernden Nacht aus der Wolke über den Hügeln aufgehen und auf der Haide nur Gräber überglänzen. Die Schatten der Helden und jene der Barden umschweben einen Überlebenden, dessen elegische Klage mit den wilden Leidenschaften und Thaten, die er mehr andeutet, als energisch darstellt, in einem merkwürdigen Gegensatz steht. Das seltsam Verschwimmende der Gestaltenzeichnung neben der Pracht des Kolorits, der Gemütsweichheit, das hindurchklingende Bewußtsein vom unvermeidlichen Untergang, haben die spätern Bearbeiter steigern, nicht hinzuthun können. „Die Schilderung dieser gebrochnen Empfindung ist in den irischen Originalen allerdings nicht bis zu jener süßen Melancholie angeschwellt, in welcher Macpherson sich und seine Zeit berauschte, allein sie ist in der

Anlage da und breitet selbst über das Lokale der Sagen, wie keck und körnig sie auch seien, einen ins Düstere gewendeten Ton." (Rosenkranz.)

Auch die altirischen und altgaelischen Gesänge haben sich nicht alle um einen epischen Kern gesammelt, viele Lieder erscheinen zusammenhangslos. Als ein Nachklang der epischen und lyrisch-epischen Poesie der Kelten erscheinen die Volkslieder der Bretonen, welche einmal an die ältesten poetischen Traditionen, die Arthursage, an die Geschichte von Morvan, den Sagenhelden der Bretagne, welcher die Fremdherrschaft von seinem Lande abgewehrt hat, anknüpfen, ein nächstesmal bestimmte historische Ereignisse des zehnten, des elften und zwölften Jahrhunderts poetisch gestalten und so zu einer besonders reichen Balladenpoesie werden. Auch die Eigenart des bretonischen Volkslebens, das sich dem eindringenden Franzosentum gegenüber standhaft behauptet und gewisse Züge selbst denjenigen Söhnen der Bretagne mitgegeben hat, die zum Franzosentum übergingen, findet in den bretagnischen Volksliedern (vorzügliche Verdeutschungen derselben u. a. von Moritz Hartmann und Ludwig Pfau, von Ad. Keller) ihren poetischen Ausdruck. Naturgemäß hinterlassen die Bekehrung zum Christentum, die späteren Volkssitten und Volksanschauungen in den leichteren und leichtflüssigeren Volksliedern viel tiefere Spuren, als in den epischen Überlieferungen. In zahlreichen Balladen und Liedern finden sich Züge, welche den Zügen in deutschen, nordischen oder slawischen Volksliedern verwandt scheinen, und wiederum andere, welche ganz und gar in uralten Bräuchen, landschaftlichen Besonderheiten, in dem eigentümlichen Trübsinn wurzeln, der allen meeranwohnenden Kelten, neben leicht aufflammender Fröhlichkeit, eigentümlich zu sein scheint.

Wie Germanen und Kelten gehörten auch die viel später in die Weltgeschichte eintretenden Slawen zu dem großen arischen (indogermanischen) Urvolk. Schon vor der Völkerwanderung hatte dieser Zweig der großen Völkerfamilie Wohnsitze zwischen der Ostsee und dem schwarzen Meere inne, Stammsitze, die er im Laufe der Jahrtausende behauptet hat, und war noch vor dem ersten Eingreifen in die europäischen Geschicke in mehrere Völker geschieden. Friedliebende Ackerbauer, bei denen eine eigentümliche Familien- und Gemeindeverfassung in sehr früher Zeit entwickelt gewesen zu sein scheint, haben die Slawen fast ein Jahrtausend ohne bemerkbare geschichtliche Bewegung gelebt, im Auf und Ab der großen Völkerwanderung Besitz von verlassenen Germanenländern genommen (aus denen sie schon vom neunten Jahrhundert n. Chr. an wieder verdrängt wurden) und sind endlich kriegerisch in die Provinzen des oströmischen Reiches eingedrungen. Ihre Bekehrung zum Christentum erfolgt teils von Rom, teils und hauptsächlich von Byzanz her; wie sie in der Mitte zwischen Asien und Europa leben, werden auch die slawischen Völker immer wieder in die Geschicke Asiens hineingerissen, von den ungeheuren Bewegungen erfaßt, welche im Innern des großen Kontinents vor sich gehen. Wie im Sturm der Völkerwanderung große germanische Völker völlig verschwunden sind, so ganze slawische Völker, während andere nicht bedeutende in Dunkelheit und Verkümmerung gerieten oder von glücklicheren

Stammgenossen besiegt und beherrscht wurden. Über die Russen geht der wilde Anprall der mongolischen Flut hinweg und sie werden auf Jahrhunderte abhängig von der goldnen Horde, die Bulgaren und Serben, welche vormals große Reiche gegründet, erliegen den Türken und gehören bis tief in die neuern Zeiten zur verachteten „Rajah" des osmanischen Reiches. Aber mit einer eigentümlichen Kraft des Duldens, des passiven Widerstands, bewahren sie am häuslichen Herd, im kirchlichen Leben und nicht zuletzt in ihren Liedern Sprache und Volkstum, so daß in unsern Tagen zahlreiche slawische Völker neu hervortreten konnten, die man schon im Germanentum oder auch im Russentum untergegangen geglaubt hatte. Als noch heute lebende, zum Teil zu einer Litteratur gediehene slawische Völker kennen wir die Groß- und Kleinrussen (Ruthenen), Bulgaren, Serben, Kroaten, Slowenen, welche als Südostslawen, die Polen, Böhmen (Czechen) und (Überreste der) Wenden, welche als Nordwestslawen von der slawischen Sprachforschung zusammengefaßt werden.

Im frühesten Mittelalter besitzen alle diese Völker schon die Ansätze zu einer Volkspoesie, einer epischen wie lyrischen, obschon bei der Eigenart der Slawen, bei den besondern Geschicken der slawischen Stämme die lyrische Poesie, das Volkslied, allgemeiner gedieh und lebendiger im Volksmund geblieben ist, als die epischen Dichtungen, diejenigen der Serben ausgenommen. Die langsamere Kulturentwicklung der meisten slawischen Völker, die eigentümliche Gleichartigkeit der Zustände, welche durch lange historische Perioden bewahrt blieb, ließen die Volkspoesie viel länger unabgelöst von der individuellen Kunstdichtung bleiben, als dies im westlichen Europa irgendwo der Fall ist. Teilweis muß auch eine viel spätere Entwicklung der Volkspoesie vorausgesetzt werden. Zu allem Überfluß sind eine Reihe der als slawische Volksdichtungen älterer Zeit gepriesenen Werke, wie das czechische „Libussas Gericht", das russische „Igors Zug", für unecht, für Machwerke späterer Zeit erklärt worden, denen kaum etwas von volkstümlicher poetischer Vorstellung und Erinnerung zu Grunde liegt. Wohl müssen auch die Slawen schon in heidnischer Zeit begonnen haben, ihre Schicksale und Volksstimmungen festzuhalten. Aber die uns überlieferten echten slawischen Dichtungen haben fast ausnahmslos das Christentum zur Voraussetzung.

Namentlich gilt dies von den poetisch bedeutendsten epischen Gesängen, die frei auf slawischem Volksboden erwachsen sind, von den Liedern der Serben. Wenn die älteren Schicksale des serbischen Landes und Volkes, die ewig wechselnden Erhebungen und Niederlagen, die Kämpfe mit Byzantinern und Bulgaren in diese Lieder ebenso hereinklingen, wie später die kühnen Thaten der Haiduken und der Empörer gegen die Türkenherrschaft, so hat die serbische Nationalpoesie doch an der kurzen Glanzzeit des Stephan Duschan, an der gewaltigen Schlacht auf dem Amselfelde eine Periode und eine Begebenheit gewonnen, an welche sich ihre Vorstellungen und Erinnerungen anheften. Die deutsche Übersetzerin der Volkslieder der Serben, Talvj, hebt ausdrücklich hervor: „Stephan Duschan, der Gewaltige, ist der eigentliche Mittelpunkt des serbischen Volkssagenkreises. Die Thaten und Abenteuer der

Helden, die ihn umgeben, sind die Gegenstände der merkwürdigen alten Gesänge, die sich seit so vielen Jahrhunderten im Volke erhalten. Was Karl der Große und seine Paladine einst den Franken, Arthur und seine Tafelrunde den Briten war, was Wladimir und seine Recken den Russen, das ist Stephan Duschan und seine mächtigen Helden den Serben. Der Zauber pflanzt sich fort auf die folgende Generation, d. i. auf Lasar, den letzten Serbenzaren und seine tapfern Feldherren. An die Scheinherrschaft der Brankowitschen, die Lasars Nachkommen folgten und den letzten Rest serbischer Selbständigkeit zu Grabe trugen, knüpft sich ein neuer Cyklus Lieder von geringerer Kraft. Die eigentlich historischen Lieder verstummen mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts." Jedenfalls ist der serbische Volksgesang einem Nationalepos ziemlich nahe gekommen. Ein durchaus eigenartiges Leben entfaltet sich in den historischen Liedern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts vor uns, die Kunstweise wie die Auffassung der Ereignisse sind mit Recht als typisch für die Volksepik angesehen worden und wir dürfen uns vorstellen, daß um ein Jahrtausend früher germanische und keltische Volksüberlieferungen in ähnlichen poetischen Fassungen vorhanden waren, wie hier die serbischen. Die Mischung erfreulicher und rohbarbarischer Züge in den Handlungen und Charakteren die energische Kraft und Anschaulichkeit im Vortrag, der wirksame Wechsel epischer Ruhe und Breite und stürmischer Wiedergabe blutiger, unheimlicher Vorgänge, das Hereinspielen von mancherlei Geistern und Gestalten, die den ursprünglichen heidnischen Vorstellungen des serbischen Volkes entstammt sind, die ganz eigentümlichen und brennenden Farben, welche sich nur in der Poesie der Südslawen finden, die verhältnismäßig tiefe und reine Durchbildung der Form lenkten mit Recht die Aufmerksamkeit des gesamten Europa auf diese Proben slawischer Epik, als dieselben bekannt wurden. Die Isolierung und Ratlosigkeit der politischen Lage der Serben spricht ebenso wie die todverachtende Tapferkeit und die patriarchalische Sitte des unglücklichen Volkes aus denselben. In den Liedern von der Schlacht auf dem Amselfelde (Kossowo) rufen die Raben der Zarin Miliza zu, welche auf dem weißen Turme Kunde vom Heere erwartet:

> Kommen von dem Amselfeld so frühe,
> Haben dort gesehn zwei mächtge Heere,
> Welche gestern eine Schlacht geschlagen,
> Wo die Fürsten beider Heere blieben.
> Von den Türken blieben Wen'ge übrig;
> Aber was von Serben blieb am Leben,
> Alles ist verwundet und verblutet.

Auf diesen Fall in der Schlacht, auf blutigen Tod und Untergang laufen die meisten der serbischen Heldenlieder hinaus, in späterer Zeit auf Beute, Besitz und Überlistung der harten türkischen Herren. Es ist eine Urwüchsigkeit in ihnen, welche mit voller Naivität Gutes und Böses ausspricht, die grausamen Thaten und Züge, die List und Doppelzüngigkeit der gepriesenen Helden so wenig verschweigt, wie die Härte, mit der sie oft im Hause und gegenüber

den duldenden Frauen walten. Neben den epischen Gedichten, von denen die meisten Königsthaten schildern, eine nicht kleine Anzahl anderer einen legendenhaften Anstrich haben, besitzt das serbische Volk in den sogenannten „Frauenliedern" eine reiche Volkslyrik, welche das häusliche Leben und Liebesleben vortrefflich spiegelt. Wie bei allen slawischen Völkern spielt die Frau eine untergeordnete Rolle, ist abhängig von dem Willen der Ihren, selten in der Lage ihrer eigenen Neigung zu folgen. Die Dienstbarkeit der Frau, welche durch Liebe und Heirat, namentlich aber durch die landübliche Ehe ohne Liebe erhöht wird, schließt eine gewisse geistige Beweglichkeit, eine männerbesiegende Zartheit nicht aus und an diese knüpfen die serbischen Liebeslieder meist an. Goethe hat beim ersten Bekanntwerden derselben die poetische Ausgiebigkeit und Tüchtigkeit der Situationsmotive mit allem Recht hervorgehoben. „Die Liebeslieder sind von der größten Schönheit, zugleich werden sie geistreich, scherzhaft anmutig; alles, was es auch sei, ist kurz, aber zur Genüge dargestellt, meistens eingeleitet durch eine Naturschilderung, durch irgend ein landschaftliches Gefühl oder Ahnung eines Elements; immer bleiben die Empfindungen die wahrhaftesten." (Goethe.) Auch in den lyrischen Volksliedern, die man sich großenteils von Frauen gedichtet oder doch gesungen vorzustellen hat, überwiegen die Trauer- und Schmerzempfindungen diejenigen der Lebenslust bei weitem, die aus der Natur aufsteigende Todesahnung, welche bei den Ostslawen mit wehmütiger Gewalt alle Poesie durchdringt, fehlt auch bei den Serben nicht ganz.

Die Czechen und Polen können alte epische Lieder nicht aufweisen, sofern man nicht auch jetzt noch an die Echtheit der „Königinhofer Handschrift" und der in ihr enthaltenen böhmischen Gedichte aus heidnischer Zeit zu glauben vermag. Doch wird man nicht in Zweifel ziehen dürfen, daß Ansätze zu solchen Liedern vorhanden gewesen sind, deren Stoff bei den Czechen in den Sagen von Czech, von Krokus und Libussa, von Przemysl, von der Gründung Prags und vom böhmischen Mägdekrieg, bei den Polen in den gleichaltrigen Überlieferungen von Lech, Krakus und Wanda, von Liszek und vor allem vom Bauernherzog Piast bewahrt blieben. An Volksliedern fehlt es beiden Litteraturen nicht und sie sind natürlich zum Teil viel später als in andern frühentwickelten Litteraturen schriftlich festgehalten worden. Liebeslieder, Tanzlieder, namentlich Klagelieder der Bräute um die Trennung vom Elternhause und vom Mütterchen, der Jünglinge um die frühgeschiedene Liebste, wiederholen sich in der böhmischen, wie in der polnischen Volkslyrik, in der letzteren tritt noch ein kriegerisches Element hinzu. Wie bei allen Slawen fällt auch hier die wehmütige Fügung in gegebene Zustände, in den harten Druck des Lebens, der Duldemut und die Begnügsamkeit der untern Volksklassen sofort in die Augen. Dazu gesellt sich die träumerische Todessehnsucht, welche endlich in den Worten des böhmischen Volksliedes gipfelt, daß es besser sei miteinander zu sterben, als mit einander zu trauern. Neben den serbischen, czechischen, polnischen sind in neuerer Zeit auch Volkslieder der Kroaten, der dalmatinischen Slawen, der Slowenen gesammelt und uns durch deutsche

Übertragungen vermittelt worden, besondere Teilnahme haben die tiefpoetischen Gesänge der Ruthenen (Kleinrussen) gefunden, selbst die der Kosaken, welche sich in der donischen Ebene erhalten haben, sind nicht unbeachtet geblieben. Sie alle erklangen mit geringen Veränderungen viele Jahrhunderte lang, die Eigentümlichkeit der Naturumgebung hat auf diese Volkslieder zurückgewirkt, neben den besonderen Zügen jedes einzelnen Stammes findet sich ein allgemein slawisches Gepräge. — Die Versuche, auch den kleinern slawischen Völkern eine Kunstdichtung zu schaffen, Versuche, welche allesamt der Neuzeit angehören, konnten an eine Volkslyrik anknüpfen, die von uralten und sagenhaften Tagen an bis in unser Jahrhundert hinein das Leben namentlich dieser Völker begleitet hatte. In den wenigsten Fällen ist es möglich, diese durch länger als ein Jahrtausend gleichmäßig fortströmende Volkspoesie auf bestimmte Perioden und Anlässe zurückzuführen, selbst der Wiederschein einzelner historischer Verhältnisse in einzelnen Liedern gewährt keinen sichern Anhalt für die Zeit der Entstehung. Die poetische Kunst in den Liedern der Südslawen erscheint größer und reifer als jene in den Gesängen der Nordostslawen, an schlichter Kraft und Innigkeit aber stehen die letztern hinter den erstern nicht zurück.

Auch bei dem größten aller slawischen Völker, den Russen, hat sich offenbar noch in heidnischer Zeit eine Volkssage und Volkspoesie ausgebildet, welche ursprünglich im Zusammenhang mit den ältesten religiösen Vorstellungen des russischen Volkes stand und in fortgesetzter mannigfacher Umbildung dies Volk durch seine ferneren Schicksale begleitete. Die eigentliche russische Sage lebt in den Liedern von Ilja von Murom, dem Bauernsohn, welcher erst in seinem dreißigsten Lebensjahre seine Kraft kennen lernt und von da an Heldenthaten verrichtet, die alle an das Wunder streifen. Ohne Frage sind in diesen Liedern noch mythologische Elemente enthalten. Die Riesen, welche Ilja und seine Genossen, die Bogatyrs vom Hofe des Großfürsten Wladimir von Kiew, bekämpfen und besiegen, scheinen spätere Verkörperungen der altslawischen Götter zu sein; die Heldensage berührt sich um so vielfacher mit dem russischen Märchen, als sie im Munde derselben Volksklassen durch viele Jahrhunderte und bis zu ihren neuesten Aufzeichnungen fortgelebt hat. „Die Schätze der Volkspoesie gingen seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts ungeteilt und unversehrt in den Besitz des geknechteten Teils des russischen Volkes über, erleichterten und verschönerten ihm die harten Tage des Dienstjoches. In dieser Weise eben begrüßte die uralte Heldensage des russischen Volkes als lebendiger Volksgesang noch unsere Tage. Die Heldenlieder sind jetzt Bauerngesang." (Marthe.) Wir wissen, daß in einer bestimmten Zeit dasselbe mit der deutschen, der keltischen Volkssage der Fall war, die russischen epischen Lieder vergegenwärtigen uns, in welcher Gestalt wir vielleicht die Überlieferung von Siegfried und Krimhild besitzen würden, wenn das Nibelungenlied nicht gedichtet worden wäre und wandernde Sänger, blinde Bettler die alten Lieder noch ein paar Jahrhunderte weiter getragen hätten. Daß der Held des russischen Volkssangs ein Bauer oder Bauernsohn ist, entspricht den Überlieferungen beinahe aller Slawen, der Vergleich mit Prezemysl und

Piast liegt nahe genug. Daß Ilja mit Wunderkraft und nichts scheuender Kühnheit durchs Leben geht, die Heiden in Ost und West bekämpfend und eine gewaltige Rolle am Hofe des freigebigen und glänzenden Wladimir spielend, stammt aus den ältesten Vorstellungen des russischen Volkes, die Standesunterschiede, gesellschaftliche Gliederungen nicht kennen. In späterer Zeit mögen dann jene Lieder eingefügt worden sein, in denen der Bauernsohn von den Großfürsten und seiner Umgebung schlecht behandelt, bei der Tafel unten angesetzt, als Lügner angesprochen wird, Lieder, welche die zum Schlimmen gewendete Lage des Volkes wiederspiegeln. Die Volksphantasie schwelgte in der ganzen Sage von Ilja wie im Wohlthun, in gewaltiger Thatkraft, so auch in unendlichem Wohlleben. Als Ilja wieder an den Hof Wladimirs zurückgerufen wird, setzt er zur Bedingung, daß in ganz Kiew und Tschernigof geöffnet werden alle Schenken, offen stehen alle Brauhäuser, damit sich drei Tage lang jedermann nach Herzenslust berauschen könne. In diesem Rausch und Hochleben gipfelt die irdische Glückseligkeit der wackern Leute, die in Ilja ihren Helden verehren. — Der Inhalt der russischen Heldensage hat eben dadurch, daß er durch einen so unendlich langen Zeitraum von Geschlecht zu Geschlecht getragen, daß er von Geschlechtern bewahrt worden ist, die zum ursprünglichen Lebensgehalt in gar keinem Bezuge mehr standen, allzuviel Phantastisches und Maßloses erhalten, die Schilderungen einzelner Vorgänge haben geradezu etwas Märchenhaftes und wenn es in der Beschreibung eines Rockes heißt:

Eingegossen war in jeden Knopf ein wackrer Junker,
Eingeflochten jedem Knopfloch ein gar schönes Fräulein,
Streicht er über diese Seite mit der Hand hin
Schenken gleich die schönen Fräulein grünen Wein ein,
Reichen ihn den wackern Junkern.
Streicht er über jene Seite mit der Hand hin,
Greifen in ihr Saitenspiel die wackern Junker,
Und es lächeln drob die schönen Fräulein.

so stehen wir vollständig auf dem Boden der Märchenerfindungen und Märchenausführungen, in denen sich die epische Phantasie des russischen Volkes neben der Heldensage gleichfalls bewährte. Die Form der Gesänge scheint übrigens, so viel wir davon wissen, eine merkwürdig reife und klar durchgebildete zu sein, die ganze Kraft und die herzgewinnende Eigentümlichkeit, welche den slawischen Sprachen in der Wiedergabe aller Pietätsverhältnisse, aller einfachen Schmerz- und Lustempfindungen zu eigen ist, belebt nach dem Zeugnis der Kundigen die echten epischen Lieder und schon hieran läßt sich erkennen, daß das mehrgenannte Gedicht von „Igors Zug gegen die Polovzer" zu den echten nicht gehört.

Neben der Heldensage besitzen die Russen eine so große Zahl von langher überlieferten Märchen und von Volksliedern, daß man mit vollem Recht von einem seltenen poetischen Reichtum gerade dieses slawischen Volkes gesprochen hat und nur beklagen muß, daß niemals in den Jahrhunderten, in denen dies

noch möglich gewesen wäre, ein Anlauf genommen wurde, das reiche und eigentümliche Leben derselben für eine Kunstdichtung, eine werdende russische Litteratur zu gewinnen. Die Märchen lassen (gleich den Heldenliedern) in der Fassung, in der sie jetzt vorliegen, manchen Einfluß später Zeiten erkennen, namentlich konnte das große Nationalunglück, welches die Russen jahrhundertelang unter mongolische Herrschaft stellte, nicht ohne Einwirkung vorübergehen, die halborientalische Phantasie der östlichen Slawen ward von der orientalischen mannigfach durchsetzt. Jedoch blieben in der Gesamtanschauung des Lebens die echt nationalen Züge vorherrschend, in den Märchen vom geflügelten Wolfe, den ganz eigentümlichen von den sieben Simeonen, von der Ente mit dem Goldei, von der Mutter der vier Winde, dem Märchen vom Narren Emeljan, in dem vom Schuster und seinem teuflischen Diener Prituitschkin, von Wolf, Fuchs und Bauer, finden sich gewisse Vorstellungen der russischen Volksphantasie wieder, welche diese Märchen als ursprüngliches oder erworbenes Eigentum derselben erkennen lassen. Selbst orientalische Märchen, die auf slawischen Boden gewandert sind, haben hier Umwandlungen erfahren müssen, welche der besondern Sinnes- und Geistesweise namentlich der Russen entsprechen. Die russischen Volkslieder schlagen den durch alle slawische Volkspoesie klingenden wehmütigen Ton meist verstärkt an, selbst in den Räuberliedern herrscht nicht die Lust am kühnen Trotz und der gewaltigen That, sondern die Klage über das betrübte Ende all solcher Herrlichkeit. Wie alt diese Lieder ursprünglich auch sein mögen, sie haben sich der spätern Gestaltung der russischen Verhältnisse anbequemt und spiegeln die Zeiten der zarischen Alleinherrschaft. Der Räuber der sich noch einen braven Burschen nennt, bittet Väterchen Eichwald nicht zu rauschen und ihn nicht in seinem Sinnen zu stören, da er zum Verhör vor dem schrecklichen Richter, dem Zaren, gehen muß, der ihn nach seinen Raubgefährten fragen wird:

Dir unsrer Hoffnung gesteh' ichs, rechtgläubiger Zar,
Will dir alles gestehn, die Wahrheit, die völlige;
Sieh ich habe beim Raube der Gefährten vier:
War mein erster Gefährte die dunkle Nacht;
War mein zweiter Gefährte ein Messer von Stahl;
War mein dritter Gefährte mein gutes Roß;
War mein vierter Gefährte ein straff Geschoß;

worauf dann der rechtgläubige Zar verfügen wird dem Bürschchen, dem Bauernsohn auf freiem Felde ein hohes Haus zu bauen „aus zwei Balken, darüber ein Quergebälk". Ähnliche Vorstellungen vom plötzlichen und schimpflichen Tod kehren auch in andern Liedern wieder, selten bricht eine freudige Stimmung aus irgend einem der Gesänge hervor, aber Wärme, Innigkeit, selbst eine gewisse Zartheit der Empfindung spricht aus den meisten, namentlich aus den kleinrussischen, in denen jene Schlichtheit und Tiefe des Gefühls lebt, welche jeden Hörer ergreifen:

Weiß bist du mein Mädchen
Kannst nicht weißer mehr sein,

Warm lieb' ich dich Mädchen
Kann nicht wärmer mehr sein.

Als sie tot war mein Mädchen
War viel weißer sie noch,
Und ich liebt sie, ich Armer,
Viel wärmer dann noch.

Durch die gesamte slawische Volkspoesie geht es wie eine geheimnisvolle Erkenntnis hindurch, daß Trauer, wehmütige Sehnsucht, leidende Geduld den Ärmsten und Rohesten verklären — daß gefaßtes und entschlossenes Sterben rückwirkend das Leben adelt, daß wehmütiges Gedenken seiner Lieben das Höchste sei, was der Mensch erreichen und erringen könne.

Eine eigentümliche Stellung in der Geschichte des Mittelalters, wie in der Geschichte der Litteratur nahmen die litthauischen Völker ein, den Slawen am nächsten verwandt, aber doch eine besondere Gruppe mit eigenen Sprachen bildend und ein besonderes, in gewissem Sinne geschichtloses Dasein führend. An den Ufern des baltischen Meeres sitzend, das heutige Ostpreußen, Polnisch-Litthauen und einen großen Teil der russischen Ostseeprovinzen bewohnend, erlagen die Völker dieses uralten Sprachstammes noch vor dem Ausgang des Mittelalters hier dem Andrang der Polen, dort jenem der Deutschen und waren auch in der Periode ihrer Unabhängigkeit zu keiner mächtigen Entfaltung gelangt. Das Heidentum behauptete sich bei den litthauischen Völkern noch viele Jahrhunderte, nachdem die slawischen Nachbarn die Taufe genommen hatten. Fest und zäh wie diese Völker an alten Bräuchen und Gewohnheiten hingen, bewahrten sie auch ihren alten Glauben; als schließlich äußerer Zwang sie dem Christentum zuführte, änderte dasselbe wenig an ihrem geistigen Wesen und brach die Macht uralter Überlieferungen nicht. Die Volkspoesie der Litthauer und Letten bewahrte den Charakter, den sie schon in heidnischer Zeit gehabt. Trotz der Kämpfe mit Polen und Ordensrittern waren die litthauischen Völker wesentlich friedlicher Natur, ihre poetischen Instinkte hefteten sich an das heimliche und vertraute Leben in Hütte und Hof, an die altgewohnten Vorstellungen vom elterlichen Herd, von der Treue der Mutter und der Schwester, von der Liebe der Braut, welche dem Liebsten zugleich verschämt entgegenharrt und doch ihre freie Mädchenschaft, ihre Jugend beklagt, für welche der Brautkranz zum Totenkranz wird, an das Pferd, welches mit seinem Reiter schier zusammenwächst und ihm die endlosen Heiden, die Birkenwälder und Fichtenwälder minder endlos erscheinen läßt oder nun Gewässer, blanke Seen mit dem sehnsüchtig heimwärts Verlangenden durchschwimmt. Die litthauischen Dainos und die lettischen Raudas haben den gleichen Charakter begnügsamer Beschränkung auf ein stilles und ärmliches Leben, dem die Poesie einen frischen Glanz verleiht, den gleichen Reiz der Wehmut, der Erinnerung an fernliegende bessere Tage, in denen die Laima, die Göttin des Glücks, noch über ihren Kindern gewaltet hat und der Freudengott Ligho häufiger erschienen ist. Die Knechtschaft, in welche Litthauer und Letten gerieten, gestaltete die Volkslyrik nur weh-

mütiger, trauervoller, selbst das bescheidene Dasein, das der Lette für sich, seine Brüder und Schwestern begehrt, erscheint mannigfach gefährdet, der Ton seiner Lieder wird immer schüchterner, leis klagender, nur in den scharfsinnigen Rätselliedern bewahrt man ursprüngliche Munterkeit und lebendigen Witz. In litthauischen Märchen sind einzelne epische Anläufe vorhanden, die Volksphantasie erscheint auch hier auf das Friedliche, Behagliche und Beschränkte gerichtet, die (von Schleicher, Leskien und Brugmann gesammelten und verdeutschten) Märchen erzählen mit Vorliebe von phlegmatischen, scheinbar beschränkten Menschen, denen die Natur selbst beispringt und die plötzlich eine ungeahnte Kraft entfalten, der Dummbart, der gegen die Königstochter das letzte Wort behält, ist geradezu die typische Figur in diesen Überlieferungen. Die Beteiligung der Tiere an den Geschicken der Menschen tritt noch stärker als in den deutschen Märchen hervor, selbst der gefürchtete Wolf erweist sich in gewissen verzweifelten Fällen als hilfreich; natürlich finden sich in zahlreichen dieser Geschichten Wiederholungen anderwärts bekannter Märchen, welche die litthauische Volksphantasie den heimatlichen Verhältnissen angepaßt hat. Heidnische Nachklänge und einzelne Töne, die an den neuen Glauben gemahnen, gehen auch durch die Märchen wie durch die Lieder hindurch, aber sie sind unwesentlich, die geschichtlichen Wandlungen und Umwälzungen haben Sinnesweise und Lieblingsvorstellungen dieser eigentümlichen Stämme gleichsam nur gestreift. Bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein blieben Lieder, Rätsel, Sprüche und Märchen unveräußerliches Eigentum der Litthauer und Letten; das unaufhaltsame Verschwinden derselben in unserer Zeit gewährt einen Anhalt dafür, wie bei andern Völkern noch vor Ausgang des Mittelalters die Volkspoesie erstorben und niedergegangen ist.

Auch die Finnen und die ihnen stammverwandten Esthen im höchsten Norden Europas, nicht indogermanischen, sondern altaisch-tartarischen Sprachstammes, aber dicht neben Slawen, Litthauern und Germanen wohnend, brachten bei ihrer Einwanderung von Asien her eine nationale Sage mit sich, welche auf dem Hintergrund der besondern Natur Finnlands und des höchsten Nordens zur Zauber- und Heldensage wurde, in welcher deutlicher als in vielen andern Volksepen die Nachwirkungen der ursprünglichen heidnischen Gottesvorstellungen erkennbar sind. Jumala, der Himmel, der Alte, der Vater, hat die Naturmächte zu Söhnen und Töchtern, die Helden des finnischen Epos Wäinämöinen, Ilmarinen, Lemminkäinen sind ursprünglich Göttersöhne und haben überirdische Eigenschaften und Kräfte bewahrt, ihre Freierabenteuer und Arbeiten, ihre Fahrten und Schicksalswechsel bilden den Hauptinhalt der nationalen Lieder, welche in Finnland zum Epos „Kalewala“ zusammengeflossen sind, Lieder, welche getreulich durch Jahrhunderte bewahrt wurden, und welche die Sänger verkündigen als:

Zaubersprüche
Die vom Weg ich aufgelesen,
Von der Heide abgebrochen,
Vom Gesträuche abgerissen,

Von den Zweigen ich genommen,
Von den Gräsern abgepflücket,
Von den Stegen aufgehoben,
Als ich ging als Hirtenknabe.

Der volkstümliche Gehalt des Ganzen und die volle Selbständigkeit der finnischen Phantasie schlossen dennoch nachbarliche Einwirkungen nicht aus, germanische und slawische Elemente hat man in den Liedern der Kalewala vielfach nachgewiesen und da die Sage während der Berührung der Finnen mit Schweden und Russen fortgebildet worden ist, erscheinen die Beziehungen der „Kalewala“ zu fremden Sagen ganz natürlich. Die Eigenart der nach Finnland und Lappland verlegten Begebenheiten bedingt eine gewisse Eintönigkeit im unablässigen Wechsel, die Gesänge gleichen den Nebeln, welche vom Sturm zerrissen und weit auseinander getrieben, sich immer wieder zu ähnlich phantastischen Gebilden zusammenballen. Es ist etwas Ungeheuerliches in der Phantasie, welche alle Naturkräfte und Naturerscheinungen zu verkörpern trachtet und sich die Weltschöpfung wie die Arbeiten eines Schmieds und Zimmermanns vorstellt, welche mit Zaubersalben einen zerstückten Leib zusammenfügt, welche mit Liedern sich Speise, zur Speise das Messer und zum Messer den goldenen Griff ersingt, welche die alltäglichen Vorgänge und Beschäftigungen des finnischen Lebens zwischen Seen und Meeren wiedergiebt und sie zugleich ins Riesenhafte, Ungeheure vergrößert. „Meer und Wasser ist in den Sagen des finnischen Volkes das Erste, das Ursprüngliche, es war bereits da, ehe der feste Grund der Erde gelegt, ja selbst ehe die Sterne des Himmels erschaffen waren. In dem sonst so felsenfesten Gemüt des Finnländers spiegelt sich ein Wiederschein von Meer und Seen und erzeugt das Lied.“ (Topelius.) In der That spielt die Begrenzung durch das unendliche Wasser und die Bedeutung desselben eine Hauptrolle in allen Liedern der Kalewala, unaufhörlich rollen die Boote auf den kupfernen Walzen ins Meer, jeder Held ist ein vortrefflicher Schiffer und wenn Lemminkäinen von Kalewala im Boot auszieht, um das Nordland zu bekriegen, so weiß sich seine alte Feindin, des Nordlands Wirtin, nicht anders zu helfen, als daß sie ihm einen grimmigen Frost und ein andermal einen riesigen Hecht entgegenschickt auf dessen Rücken das Boot festfährt. Charakteristisch ist auch die Freude an Poesie und Gesang, dem Liede des Wäinämöinen lauschen alle Wesen in der Luft, auf der Erde und im Meere, Sonne und Mond steigen herab, um ihn zu hören; als er schließlich im kupfernen Boot nach dem Rande der Erde, wo sie sich mit dem Himmel berührt, davonfährt, läßt er seinem Volke zu dessen höchster Freude seine Lieder zurück.

Eine andere Fassung hat die epische Sage der Finnen bei den stammverwandten Esthen erhalten, wo der „Kalewi-Poeg“ (Kalewsohn), der Vater der in Finnland gefeierten Kalewsöhne, der Held der Überlieferungen ist. „Kalewala ist ein frischer Frühlingsmorgen mit Silberwölkchen im blauen Äther, Kalewi-Poeg ein in bunter zuweilen phantastischer Farbenmischung schillernder Herbstabend.“ (Schott.) Wie im keltischen Epos klingt ein lyrischer

Ton, eine Trauerweise um den Untergang des alten froh genügsamen Esthenvolkes durch die Lieder hindurch. Der abenteuerdurstige Kalewide, welcher die Welt durchfährt, der zur Hölle hinabsteigt, auf silbernem Schiffe das Ende der Welt zu schauen trachtet, welcher die Funkeninsel und die Riesenküste erreicht hat und den Kampf der Nordscheingeister sehen durfte, der den Teufel bezwingt und an eine Felswand schmiedet, kann zuletzt seine getreuen Kampfgenossen und sein Volk nicht vor den Eisenmännern erretten, welche übers Meer daher kommen und stirbt einsamen Todes, sich am eigenen Schwert verwundend, das er ehemals im Bache versenkt hatte. Er ist zuletzt am Abend seines Glückes, gleich im Lenz verdorrter Birke ohne Freunde und Brüder, er hat nach armer Leute Weise allein im tiefen Walde gelebt, entschädigt sich aber für alles Erduldete am Tische der Götter und wird dereinst, wenn er wiederkehrt, auch sein treues esthnisches Volk wieder beglücken. — Die esthnischen Volkslieder scheinen größtenteils aus der Zeit der Unterdrückung und Knechtschaft zu stammen, sie schlagen einen Ton dumpfer Resignation an, welcher ergreifend und erschütternd in der Seele des Hörers nachhallt.

Unübersehbar reich zeigt sich die Volksdichtung, welche bei den verschiedenen Völkern Europas zu Eingang des Mittelalters auf verschiedenen Stufen der Entwicklung stand. Überall aber floß aus dem Born der gestaltenden Volksphantasie und der lebendigen Allgemeinempfindung frische Erquickung in das Leben der Völker, und wo eine Kunstdichtung breit strömte, wurden ihre stärksten Quellen aus jenem Born getränkt.

# Der Islam und seine Dichtung.

Seit den Zügen Alexanders des Großen war der Orient abhängig vom Abendlande gewesen und kaum war es in den Kämpfen der Römer und Byzantiner mit Parthern und Neupersern zu Tage getreten, daß jenseit der Grenzen des „Reiches" ein mächtiges und eigenartiges Leben, unübersehbare Volkskräfte weiter walteten, welche jetzt, in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters, durch eine neue große Religionslehre in Gärung und Bewegung kamen. — Ein Sohn der nahen Halbinsel Arabien, Mohammed aus Mekka, erhob sich als Prophet des einen Gottes und verkündete einen Glauben und ein Gesetz, durch welche die heidnische Vielgötterei wie Judentum und Christentum überwunden werden sollten und welche er selbst noch mit dem Schwerte in der Hand auszubreiten begann. Es gelang ihm, die durch ihre heidnischen Überlieferungen und die Herrschaft der Blutrache tausendfach zerspaltenen Stämme der Araber zu einem großen Volke zu verbinden, seinen Nachfolgern, den Kalifen, die Pflicht und die Möglichkeit zu hinterlassen, erobernd aus den Wüsten Arabiens auszuziehen und die Lehre des Propheten zur alleinherrschenden zu machen. In gewaltigem Ansturm ergossen sich die mohammedanischen Glaubensheere über Vorderasien, Persien, Nordafrika, arabische Flotten bedrohten Konstantinopel, ein mohammedanisches Reich entstand auf den Trümmern der Westgotenherrschaft in Spanien, Frankreich und Italien waren ein paar Jahrhunderte lang von der Eroberung durch die neuen „Heiden" bedroht und von dem glänzenden Bagdad aus geboten die Nachfolger des Propheten, religiöse und politische Häupter zugleich, über ein Weltreich, in dem nur der Islam geduldet und das auf Grund der Sprüche des „Koran" regiert ward. Die Lehre Mohammeds gab dem hochbefähigten arabischen Volke einen raschen Aufschwung und für einige Jahrhunderte entfaltete sich eine Kulturblüte eigentümlichster Art, soweit der Islam reichte und soweit mit dem Islam die arabische Sprache gedrungen war. An die heidnische Poesie der Araber und Iranier anknüpfend, erstanden in den Gebieten des neuen Glaubens zahlreiche Dichter und gaben der orientalischen Poesie noch einmal die Bedeutung zurück, welche sie vor Jahrtausenden bei den ältesten Kulturvölkern besessen hatte. Denn abgesehen von dem Schatz urkräftigen Lebens und idealer Sinnesweise, welchen die Araber schon aus ihrem Heimatlande mit-

brachten, eigneten sie sich, wie andere Kriegsbeute, auch die Schätze griechischer Wissenschaft an und verwandelten dieselben umbildend in rechtmäßiges Eigentum der Gläubigen. Die angeborene geistige Frische, die Phantasie, der Scharfsinn und die Formfreude der Araber, vereinigten sich mit dem enthusiastischen Schwunge und dem ethischen Pathos, welches die neue Religion in das Leben der Orientalen trug; der Reichtum und die Üppigkeit an den Höfen der Kalifen in Bagdad und Cordoba und der fürstengleich waltenden Statthalter gesellten sich eine Zeit lang fördernd hinzu und einige Jahrhunderte lang übertrafen die Araber und die durch den Islam der arabischen Kultur unterworfenen Völker durch ihre geistigen Thaten und die Fülle ihres litterarischen Lebens das Abendland. Hatten sie auf syrischem und ägyptischem Boden von der Christenheit viel empfangen, so gaben sie vom mohammedanischen Spanien aus derselben auch viel zurück; wir werden weiterhin sehen, welche Anregungen die ritterlich-höfische Poesie der Christen durch die arabische Dichtung erhielt.

Die frischesten und stärksten Wirkungen des neuen Glaubenslebens gehörten dem ersten halben Jahrtausend nach Mohammeds Auftreten an. Als der Prophet seine Lehren zuerst in Mekka und Medina verkündete, besaß sein eigenes Volk bereits eine hoch entwickelte nationale Dichtung, welche kurz vor der Entstehung des Islam durch Verbreitung der Schreibekunst sich zu einer Kunstpoesie umwandelte. Die in der Wüste mit Kamel und Pferd umherziehenden Stämme, wie jene Araber, die in Städten und kleinen Staaten seßhaft waren, rühmten sich der gleichen Tapferkeit, Uneigennützigkeit, Gastfreundschaft, der gleich glühenden Empfindung für Liebe, Ehre, der gleichen trotzigen Entschlossenheit zur Blutrache, welche Allen als eine geheiligte Pflicht galt. Während die einen schon in allen Genüssen einer verfeinerten üppigen Kultur schwelgten, erhielten sich bei den andern, den Beduinen der Wüste, die ureinfachsten Sitten, bei allen aber war eine lyrische Dichtung gediehen, welche von zahlreichen, bald auch von namhaften Dichtern gepflegt wurde. „Alles was den Araber in seinem engen Lebensraum bewegte, jede ihm merkwürdige That, jeder errungene Sieg, jede geübte Blutrache, jede empfangene Wohlthat, jede überstandene Gefahr, Tapferkeit, Ruhmliebe, Gastfreundschaft, Freigebigkeit, die Tugenden des Arabers, vor allem Frauenliebe, boten den Stoff zu Schilderungen. Jedes dieser Gedichte ist weniger ein in seinen Teilen zur Einheit verschlungenes Ganzes als eine lockere Verbindung verschiedener kleiner Gemälde (Kasiden), Schilderungen von Einöden, Stürmen, Gefechten, Beschreibung des Kamels, des Pferdes, der Gazelle, das Lob des Schwertes, der Lanze, das Abbild der Geliebten bilden diese kleinen Gemälde. Der Araber in seiner Abgeschiedenheit von der Welt, in seinem engern Lebenskreise, in dem er sich um so tiefer einlebt, von wenigen Gegenständen, an denen sein Blick haftet, umgeben, beobachtet an ihnen alle Formen bis auf die feinsten Züge.“ (Weil.) Der Naturhintergrund der ältern arabischen Lyrik bleibt immer der gleiche: die im Sonnenbrand liegende Wüste, die Oase mit ihren Palmen und ihrem frischen Quell, über beiden der dunkle nächtige Himmel mit den funkelnden Gestirnen, zu welchen der vorislamitische Araber

gläubig emporblickte; durch die ältesten Lieder weht ein heißer Hauch unmittelbarer Leidenschaft, kriegerischer und Liebesleidenschaft, viele Vorgänge in den Kämpfen für und wider den Propheten werden durch die altarabische Dichtung vollkommen verständlich. „Glühend, rachlustig und von Rache gesättigt" (Goethe) und wiederum weich, zärtlich und hingebend, erscheinen die älteren Dichtungen, welche lange nach Mohammed in der großen und kleinen „Hamasa" (deutsch von Friedrich Rückert) gesammelt wurden. Zu den ältesten namenlosen Gesängen traten schon solche, die bestimmte Dichter hatten, die „Moallakat" waren Preisgedichte, welche in den dichterischen Wettkämpfen auf den jährlichen berühmten Messen zu Okkadh den Sieg errungen hatten. Sie waren mit goldenen Buchstaben auf ägyptische Seide geschrieben, am Eingang der Kaaba zu Mekka, dem Nationalheiligtum schon vor Mohammed, aufgehangen. Die sieben Dichter derselben waren Amrilkais, der Sohn des Hodschr, Häuptling des Stammes Asad, um die Zeit des Byzantinerkaisers Justinian lebend, Tarafah ben Elabd, in Mohammeds Geburtsjahr (570) gestorben; Sohair ben Abi Sulma (Zoheir), Lebid ben Rebiat, Antara der Abside, Amru ben Kelsum und Hareth ben Hillisset. Neben diesen Namen sind noch eine ganze Reihe anderer, auch Frauennamen als Vertreter und Träger dieser altarabischen Poesie überliefert. Die altnationale Dichtungsweise blieb auch nach Mohammed noch geraume Zeit im höchsten Ansehen, wie die Liedersammlungen erweisen.

Den Übergang zur spätern arabischen Poesie bildet der Koran (Al — Koran = das Buch), dessen hundertundvierzehn Suren in rythmischer Prosa sich oft zum höchsten dichterischen Schwunge steigern und in der Ausmalung der Freuden des Paradieses mit den üppigsten Weltdichtern wetteifern. Der Prophet wollte gar nicht als Dichter geehrt sein und gelten und hätte am liebsten alle Dichtung, jene ausgenommen, welche zum Glaubenskampf aufrief und ermutigte, aus seinem Volke verbannt. Aber die natürliche Befähigung der Araber für die Poesie erhielt durch die großen Ereignisse des siebenten Jahrhunderts und die Weltstellung, in welche sie plötzlich eintraten, eine neue starke Belebung. An die Schritte des Propheten und der ersten Kalifen heftete sich eine mannigfache poetische Legende; an die Eroberungen die Poesie des Ruhms. „Wir bekriegen alle Menschen bis sie glauben, nur wer Gott und seinem Gesandten glaubt, rettet Gut und Blut, alle Ungläubigen erliegen uns und der Sieg ist uns gewiß!" Die arabische Glaubenspoesie bestand aus unendlichen Variationen zu diesem Ausruf des Dichters Thabit, der noch unter der Führung des Propheten selbst focht. Die Mannigfaltigkeit der seitherigen Stoffe und Empfindungen ging allerdings zunächst im Preise Allahs und Mohammeds unter, aber schon im achten und neunten Jahrhundert gab es wieder hervorragende Dichter. Der Sammler der Hamasa Abu Tammam (erste Hälfte des neunten Jahrhunderts), die Dichter Abu Nowas, Asmai, bezeichnen den Übergang zu der arabischen höfischen Dichtung, welche an den Kalifenhöfen gedieh. Es ward als eine Fürstenpflicht des Beherrschers der Gläubigen angesehen, rechtgläubige Dichter verschwenderisch zu belohnen, der

Feldherr Taher, welcher einem schmeichelnden Dichter für drei Verse 300 000 Dirhems geschenkt hatte, ward als der Mann gepriesen, der gewußt, wie man die Poesie zu ehren habe. Unter den höfischen Dichtern des zehnten Jahrhunderts und noch spätrer Zeit wurden als Verfasser ausgezeichneter Ghaselen und Kassiden, der Hauptformen der arabischen Lyrik, Ibn Errumi (gest. 896) Abd Allah Ibn Mutaz (gest. 908), Ibn Allalaf (gest. 930), Abu Bekr Ibn Doreid (gestorben um die gleiche Zeit) und endlich Abul Hassan Mutanabbi aus Kufa (915—965) gerühmt, letzterer ein echter Vertreter des panegyrischen wie des satirischen Tones, den diese Hofpoeten wechselnd anschlugen. In seinen kürzern und längern Gedichten feiert Mutanabbi hauptsächlich Waffenthaten, glänzende Siege, preist Gönner, welche er auf seinen poetischen Wanderungen gefunden oder lästert Männer, mit denen er sich verfeindet, wie Kiafur, den allmächtigen schwarzen Eunuchen am Hofe zu Kairo. Doch gelten eine Anzahl seiner Ghaselen auch dem Preise seiner Geliebten, dem Weh der Trennung, sowie seinen endlosen mühseligen Wanderungen durch die halbe mohammedanische Welt. Ein Poet von tiefem und wesentlich von dem Mutanabbis verschiedenen Gehalt war Abullala Maharry (973—1058), dessen Gedichte von einer ernsten, melancholischen Anschauung und Empfindung beseelt sind. Unter den spätern Lyrikern zeichneten sich Abul Kasem, Zeidun und Abu Ismael Hussein Thograi (gest. 1121) aus. Eine besondere Gruppe der arabischen Dichter bildeten die in Spanien am Hofe der Kalifen von Cordoba glänzenden Ahmed oder Abdretbihi, Ibn Derradsch, die Dichterin Aischa. Nirgends wurde die Poesie mehr geehrt, als im maurischen Spanien. „Die Frauen in den Haremen stritten mit den Männern um den Preis des Liedes; Gedichte, sich in vielfachen Verschlingungen um Wände und Säulen windend, bildeten einen Hauptschmuck der Paläste und selbst in den Staatskanzleien spielte die Dichtkunst eine Rolle. Kein noch so trockener Chronist oder Geschichtsschreiber konnte sich enthalten die Seiten seiner Bücher mit einzelnen metrischen Fragmenten zu schmücken, Männer aus den niedrigsten Ständen stiegen nur durch ihr poetisches Talent zu den höchsten Ehrenstellen, zu fürstlichem Ansehen empor." (Schack.)

Die gesamte arabische Lyrik erhielt schon dadurch einen didaktischen Zug, daß man die Gedichte um so höher anschlug, je mehr Goldkörner der Weisheit, sprichwörtliche Wendungen, lehrhafte Sentenzen sie enthielten. Die Fülle der poetischen Weisheitssprüche (Gnomen) gab Anlaß zu großen Sammelwerken wie die „Medschma ol Emsal" des Meidani, „Die goldenen Halsbänder" (Atwakos-Dscheheb) des Zamakhschari (beide aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts n. Chr.), denen sich zahlreiche Spruchsammlungen ähnlicher Art noch in spätrer Zeit anschlossen. Die didaktischen Elemente aber, welche von Haus aus im arabischen Leben und der arabischen Poesie vorhanden waren, wurden durch die Bekanntschaft der Araber mit fremden Litteraturen, namentlich mit der persischen und indischen, wesentlich verstärkt. Die Fabeln, welche unter dem Namen Lokman gingen, waren wohl von Norden her nach

Arabien gedrungen, Nachahmungen äsopischer Vorbilder; höher standen die Tiergeschichten „Kalilah und Dimnah“ (der dumme und der arglistige Schakal), welche auf dem Wege über Persien aus Indien (aus der indischen Hitopadesa) zu den Arabern gelangt waren. Der lehrhafte Zweck spielt schon im indischen Originalwerk eine große Rolle, der arabische Übersetzer oder Bearbeiter betonte die Lehren der Weisheit und Moral, die in den Geschichten enthalten sind, noch entschiedener. Als Bearbeiter oder Übersetzer gilt jener Abdallah ben Mokaffa, den der Kalif Mansur (762) zu Basra in grausamer Weise hinrichten ließ.

Der Drang zu größeren epischen Darstellungen ward in der arabischen Dichtung durch die Bekanntschaft mit der griechischen, indischen und der ältern persischen Litteratur wenn nicht erst geweckt, so doch gestärkt. Der Prophet bekämpfte von seinem Standpunkt aus die altnationale Vorliebe für Märchenerzählung und deutete durch seine Empfehlung der im Volke umlaufenden Berichte und Lieder von den Schicksalen und Abenteuern des heldenhaften Dichters Antara seinen Wunsch nach einer Heldendichtung an. Die Erzählungen von Antara und seiner Liebe zur schönen Abla wurden denn auch beständig weiter ausgestaltet und im zwölften Jahrhundert von Ibn ess Ssaigh niedergeschrieben, der daher den Späteren als der Verfasser des berühmten Antara-Romans galt, welcher namentlich bei den nomadischen Wüstenstämmen, die darin ihr eigenes Leben gespiegelt sahen, in hohem Ansehen blieb. Im übrigen aber ließ man sich durch die Abneigung Mohammeds gegen die Phantastik der Märchen nicht von der alten Vorliebe und Gewohnheit abbringen und in der Kalifenzeit wie später gab es zahlreiche wandernde Erzähler, welche mit ihren bunten Wundergeschichten immer und überall willkommen waren. Die älteren Märchen konnten sehr leicht durch einen islamitischen Anstrich den neuen Forderungen der Gläubigen anbequemt werden. Übrigens waren die bewegten Zeiten und großen Erlebnisse, die der Entstehung des neuen Glaubens folgten, wohl geeignet, die märchenbildende Phantasie zu befruchten. Wie ununterbrochen thätig dieselbe war, wie sich Altes mit Neuem verknüpfte und die neuen Verhältnisse der orientalischen Länder in ihren bunten Erfindungen spiegelt, davon belehrt uns am besten die später (erst im fünfzehnten Jahrhundert) in Ägypten überarbeitete und niedergeschriebene Märchensammlung in arabischer Sprache „Elf Leila“ oder „Tausend und eine Nacht“ (deutsche Übersetzungen von Habicht, Weil und König), welche gegenwärtig über die ganze Welt bekannt und der Anlaß und die Grundlage zu unzähligen neuen Märchenerzählungen wurde. Über den Ursprung und die allmähliche Verbreitung von „Tausend und eine Nacht“ haben ausgedehnte Untersuchungen und Erörterungen aller Art stattgefunden, welche festzustellen scheinen, daß ein Teil der Märchen indischen, ein anderer persischen, ein dritter echt arabischen Ursprungs ist, daß die ältere persische Sammlung des Rasti „Tausend Märchen“ dem ganzen Werke zu Grunde liegt und daß dasselbe bereits viel früher ins Arabische übertragen war, als in der Entstehungszeit jener Fassung, in welcher wir die Märchen besitzen. Die

wundersame Mischung von stärkstem Realismus und schrankenlosester Phantastik, der Reiz des Wechsels, mit welchem Scheherezades Geschichten nicht nur ihren Sultan, sondern alle Hörer und Leser erfüllen, die höchste Lebendigkeit des Vortrags, der je nach den einzelnen Erfindungen sich bald in behaglicher Breite ergeht, bald rasch vorwärtsdrängend ist, der Erfindungsreichtum und die frische Kraft eines großen Teils der Empfindungen, welche die Märchen von Ali Baba und den vierzig Räubern, von Sindbad, dem Seefahrer, von Aladdin mit der Wunderlampe, von dem toten Buckligen, von Ali Chedza, dem Kaufmann von Bagdad, von Abdallah, dem Blinden und Hassan, dem Seiler, vom Flügelpferde und hundert andere, jedem, der sie einmal vernommen, unvergeßlich macht, alles dies mag auf die verschiedensten Grundlagen der bunten Sammlung zurückgeführt werden, wirkt aber als Ganzes.

Gleich den Märchen sollten die „Makamen“, welche seit dem elften Jahrhundert christlicher Zeitrechnung in der arabischen Litteratur zahlreicher wurden, den Zwecken der Unterhaltung dienen, wenn sie gleich zum Unterschied von den Märchen in gereimter Prosa und mit eingeflochtenen Gedichten darstellen. „Die Ökonomie der Makamen ist die allereinfachste: jede ist ein für sich bestehender und in sich abgerundeter poetischer Haushalt, ohne Wechselbeziehung mit den übrigen, ohne Einwirkung auf sie und von ihnen. In jeder geht ein Abenteuer an und zu Ende, und das nächstfolgende entspringt nicht aus dem vorhergehenden, sondern mit diesem zugleich aus dem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, dem Charakter des Helden, der dann im vollen Kreis der Makamen seine volle Entwickelung gefunden hat. Man sieht die Handlung nicht fortschreiten und doch ist zuletzt das Ziel erreicht; die Darstellung geht nicht vorwärts, sondern dreht sich im Kreise.“ (Rückert.) Die Grundstimmung der Charaktere und ihrer Abenteuer ist zumeist eine humoristische. Als erster Makamendichter soll sich Hamadany (um 1000) hervorgethan haben, der eigentliche Meister der Gattung war Hariri von Basra (1054—1121), der Verfasser jener prächtigen „Verwandlungen des Abu Seid von Serug“, welche von Friedr. Rückert mit höchster Kunst verdeutscht, uns einen deutlichen Begriff von der in den Makamen geübten Erzählungskunst, rednerischen Beweglichkeit und Lebendigkeit gewähren. Die Abenteuer eines durchtriebenen Schelms, welcher alle Dinge zu seinem Vorteil zu lenken und die Herzen der Gläubigen in jedem geeigneten Augenblick zur Hilfe und Mildthätigkeit zu stimmen weiß, der jeder Gefahr durch seine List und Gewandtheit spottet, werden hier in bunter Folge vorgetragen. Die Makamen des Hariri bezeugen, zu welcher außerordentlichen Entwicklung die arabische Kunstdichtung gediehen war, welche Feinheit und welchen Schliff sie durch die unablässige Übung gewonnen hatte. In verwandter Art mögen noch zahlreiche Dichtungen vorhanden sein, deren Vollendung mit jener des Hariri nicht wetteifern konnte. Jedenfalls blieben alle diese Werke nicht ausschließlich Eigentum der Reichen und Gebildeten, da sich die Sitte des Vortrags durch besondere wandernde Sprecher erhielt.

Dem Islam fielen durch die Eroberung Persiens auch ein uraltes

arisches Kulturvolk und eine schon weitentwickelte Volksdichtung anheim. Die verschiedenen Umwälzungen und kriegerischen Eroberungen, denen das alte Iran, die Heimat der Iranier, im Verlauf der Jahrtausende ausgesetzt war, hatten weder die Sprache des Volkes (die freilich eine lange Entwicklungsreihe vom altheiligen Zend bis zum Neupersisch des mohammedanischen Iran durchlief), noch dessen uralte Vorstellungen und Überlieferungen je zu beseitigen vermocht. Das altiranische Wesen, die Anschauung, welche in den geheiligten Religionsurkunden (Zend-Avesta) zuerst niedergelegt worden war, bezeugten in allen Wandlungen, denen Land und Volk unterworfen ward, eine ursprüngliche unverwüstliche Kraft, die Religion Zoroasters (Zarathustras), die Sagen von den alten Königen und Helden Irans, verschwanden niemals völlig. Sie hatten im neupersischen Reiche der Sassaniden nach jahrhundertelangem Schlaf eine Auferstehung gefeiert, sie erstanden nach der arabischen Eroberung abermals, als „dem ersten gewaltigen Aufschwung der Kalifenmacht eine ebenso schleunige Abnahme folgte. Die Hochgebirge Baktriens, das Wiegenland der altiranischen Kultur, sollte auch die Geburtsstätte der neuen persischen Monarchie werden. — Wenngleich die Herrscher dieser neuen persischen Monarchie der Lehre des Koran zugethan waren und diese die Staatsreligion blieb, so verkannten sie doch die Vorteile nicht, welche ihnen das mächtig erwachende altpersische Nationalgefühl zur Sicherung ihres Thrones darbot. Fanden die Könige Persiens es nicht geraten, den Feuerdienst zu verbieten, wiewohl sie denselben verdammten, so konnten sie noch viel unbedenklicher die anderen Elemente des altpersischen Lebens benutzen, um ihrer eigenen Herrschaft eine festere Basis zu geben. Aufs sorgfältigste förderten sie daher die Pflege der einheimischen Sprache und den in der ganzen Nation erwachenden Eifer für Wiederbelebung der alten Traditionen und Geschichten. Diesem Eifer und der Gunst, welche ihm von oben her zu teil wurde, wird die Erhaltung der iranischen Heldensage und die Entstehung einer persischen Litteratur verdankt." (Schack.) Aus diesen kurzen Andeutungen geht zur Genüge hervor, daß, in noch viel stärkerem Maße als in die mohammedanische Dichtung der Araber vorislamitische Elemente übergingen, in die persische Litteratur, die sich vom zehnten bis zum vierzehnten Jahrhundert (nach Chr.) entfaltete, ursprüngliche, tief im Volke wurzelnde Erzählungen, Geschichten und Klänge aufgenommen wurden. Die Dichtungen, welche im Zeitalter der Sassaniden entstanden waren, tauchten gleich mit dem Emporkommen der Samaniden und Gasnaviden wieder empor, die Gasnaviden, namentlich Mahmud von Gasna, an dessen Hofe sich der Sage nach vierhundert Dichter sammelten, ließen sich angelegen sein, dieselben für ihre Zwecke zu nützen. Mahmud verteilte den gewaltigen Stoff der alten Volks- und Reichssage unter sieben Dichter und ernannte seinen Liebling Anssari (gestorben 1029) zum Dichterkönig. Anssari, welcher die Sage von „Sohrab" bearbeitet hatte, auch das alte Gedicht von „Wamik und Afra" erneuerte, trug dennoch Bedenken, die ihm zugedachte poetische Erneuerung des ganzen „Königsbuchs" zu unternehmen und der Sultan betraute auf seine Empfehlung den großen Dichter Abul Kasim Mansur genannt Firdusi

(der Paradiesische) aus Schadab bei Tus in Chorasan (940—1030) mit der gigantischen Aufgabe. Die Thatsache dieser Beauftragung und der Lösung eines solchen Auftrags durch ein einzelnes mächtiges Talent ist für das Verhältnis der späteren Kunst- zur Volksdichtung im höchsten Maße wichtig und lehrreich; sie bestätigt, daß in vielen Fällen nicht bloße Bearbeiter und Weitererzähler, sondern gestaltende, mit eigener Phantasie und eigenem starken Empfinden begabte Dichter an der letzten Gestaltung einer Heldensage beteiligt sind, deren einem wir in Firdusi näher treten können. Die Lebensgeschichte des persischen Epikers erscheint zwar selbst vom Zwielicht romantischer Sage umspielt, aber als Gewißheit dürfen wir doch betrachten, daß Firdusi nach glänzender Vollendung seines Werkes von Mahmud unzulänglich belohnt, aus Persien floh, sich in Bagdad am Kalifenhofe aufhielt und schließlich nach mannigfachen Wanderungen in seine Vaterstadt Tus zurückkehrte, wo er arm starb.

Firdusis Ruhm gründet sich auf das große Heldengedicht, welches den alten Titel des „Königs-Buches" (Schahname; prachtvoll und vorzüglich ins Deutsche übertragen vom Grafen Ad. Fr. von Schack) erhielt und in welchem der Dichter die ihm überlieferten alten Sagen, deren Geist und Kraft ihn aufs tiefste ergriff und in Mitleidenschaft zog, mit Geist und Kraft neugestaltet hat. „Die ganze sprachliche Fassung gehört dem Firdusi, er hat es mit dem Hauch seines Genius neu belebt und viele Umgestaltungen sind ihm zuzuschreiben. Aber daß diese Heldensage im großen und ganzen, daß sie in ihren wesentlichen Zügen alt und echt ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Der stärkste Beweis für die Authentie der Dichtung liegt in ihr selbst; es ist klar, daß der sie wie den zoroastrischen Glauben beseelende und alle ihre Teile durchziehende Grundgedanke vom Kampf der beiden Weltmächte unmöglich aus einem mohammedanischen Geiste entspringen konnte." Hinzu kommt, daß auch die Lebensverhältnisse und Staatseinrichtungen, welche „Schahname" schildert, den in Firdusis eigner Zeit und unter dem Islam herrschenden nur zu einem kleinen Teil entsprechen. „Ferner aber ertönt in der Dichtung ein feierlicher, voller, seltsam fremder Klang aus der fernsten Vergangenheit, wie ihn keine Kunst nachzuahmen vermag; der sie durchwehende, ihre Helden beseelende Geist ist so gänzlich verschieden von dem, welcher die mohammedanische Welt bewegte, wie auch von demjenigen, welcher sich den ihr zunächst voraufgehenden Perioden der Sassaniden, der zerrütteten und sich in rastlosen Fehden aufreibenden Partherzeit, zuschreiben läßt, daß die Forschung nach seiner Heimat uns zum allerwenigsten bis in das Achämenidenreich hinaufweist." (Schack.) Und auch darin wird jedermann Schack zustimmen, daß die uralte Sage nicht bis zu dieser Zeit starr und poetisch unbelebt gleichsam weitergewälzt worden sein kann, sondern schon früher Belebung empfangen haben muß. Aber wie dem immer sei, der volle Glanz einer dichterischen Neuschöpfung umstrahlt Firdusis großes und einziges Werk und wirft seinen Schimmer über die islamitische Poesie Neupersiens. Der gigantische Versuch, in ein Gedicht die Geschichte, die denkwürdigsten Begebenheiten und großen Volksschicksale von etwa zwei

Jahrtausenden zusammenzudrängen (das Schah-Name erstreckt sich über die Mythen von Dschemschid, Feridun und seinen Söhnen, von Rustem, Sohrab und Isfendiar hinweg, umfaßt die Zeit von den ältesten Kämpfen der Iranier und Turanier bis zum Ende des Sassanidenherrscherhauses), giebt der Schöpfung Firdusis etwas kühn Gigantisches; gleichwohl bleibt sie übersehbar, wie ein mit tausend Gestirnen besätes Firmament übersehbar bleibt, wenn auch das Auge zuletzt immer an den stärksten Lichtpunkten haften wird. Die berühmtesten Episoden des Firdusischen Gedichts, welche wiederum einzeln im Munde der Erzähler weiterlebten, schließen eine Fülle höchster dichterischer Eigenschaften: Kraft, tragische Gewalt, reizvolle Anmut, Zartheit, Tiefsinn, fast priesterliche Würde, Liebesglut und reine Freude am verborgen Schönen ein, in den bunten Fabeln seines Gedichts hat Firdusi ein wundersam feines Gefühl für alles Echte, menschlich Ergreifende bewährt. Wenn seine Gegner dem Dichter Mangel an Erfindung vorwarfen, so vergaßen sie absichtlich, daß er in der Ausgestaltung vieler nur in Umrissen überlieferten Teile der persischen Sage, in der Beseelung der Episoden reiche Phantasie entfaltet hatte.

Der größte poetische Erzähler, dessen sich die neuerstandene persische Litteratur nach Firdusi erfreute, war Nisami (Mohammed Ben Jussuf Nisameddin aus Gendsche, gestorben 1180), der neben seinem „Diwan" (Diwan ward nach und nach der Gesamttitel für die vereinigten lyrischen Gedichte eines Poeten), in fünf großen Werken die Ehren der vaterländischen Dichtung mehren half. „Ein zarter, hochbegabter Geist, der, wenn Firdusi die sämtlichen Heldenüberlieferungen erschöpfte, nunmehr die lieblichen Wechselwirkungen innigster Liebe zum Stoffe seiner Gedichte wählt" (Goethe), ein Epiker und didaktischer Poet, dessen Dichtungen „Chosru und Schirin", „Leila und Medschnun" und „Die sieben Schönheiten" (Heftpeiger) unter allen erzählenden Werken des Orients durch die zarte und zugleich glühende Schilderung der Liebe, durch die tiefere und gesunde Beseelung der Frauengestalten sich auszeichnen. „Chosru und Schirin", „Leila und Meschnun" sind einheitliche poetische Erzählungen, von reichstem Farbenglanze und von spannender fesselnder Erfindung; „Die sieben Schönheiten" kleinere Episoden, von denen im Abendland namentlich die Geschichte der Prinzessin Turandot bekannt wurde. An diese romantischen Gedichte schließt sich Nisamis „Alexanderbuch" (Iskandername), ein Epos, dem die in Iran erhaltenen Sagen von Alexander dem Großen zu Grund liegen, dessen ersten wertvolleren Teil Friedrich Rückert wie zahlreiche andere orientalische Werke verdeutscht hat. Das fünfte der gepriesenen größeren Werke Nisamis ist der große „Schrein der Geheimnisse", ein didaktisches Gedicht, dessen einzelne Lehren durch erzählende Beispiele verdeutlicht werden und welches sich durch eine im Lehrgedicht seltene Anmut und Beweglichkeit auszeichnet. Der poetische Reichtum Nisamis konnte sich in einem ruhig beschaulichen langen Leben ungehemmt entfalten; seine erzählenden Dichtungen blieben das Vorbild für die persischen Epiker späterer Jahrhunderte. Unter seinen Zeitgenossen fand er keinen, der ihm den Kranz des erzählenden Dichters streitig gemacht hätte, als Lyriker aber hatte er gewaltige

Nebenbuhler an Enweri, Senaji und Radschid Watwat. Mit Ewhahdeddin Enweri aus Balk (gestorben 1152) trat die echt höfische persische Dichtung in ihre Blütezeit, er war Hofdichter, Lobpreiser alles Hochstehenden, äußerlich Glänzenden und Schönen, er war nie verlegen um schimmernde Bilder und Vergleiche für alle, von denen er Gunst und Förderung erwarten konnte und rankte sich, nach Goethes Wort, in der That um dieselben wie die Rebe um den Ulmenbaum. Er war ein Meister der künstlichen Form und fand bei dem persönlichen Glück, dessen er sich erfreute, sowohl Schüler als Bewunderer. Eine tiefere Natur als Enweri bewährte der Verfasser der berühmten Dichtung „Der Ziergarten" (Hadika) Senaji von Gasna (gestorben 1180), welcher der lyrischen Dichtung ein neues Element durch religiöse Mystik zuführte und begeistert verkündete, daß im Anschauen Gottes die ewige Wahrheit und der irdische Friede zugleich gewonnen werde. — Radschid Watwat (gestorben 1122), der Hofdichter des Schahs von Chowaresmien, dichtete Ghaselen und Kassiden im üblichen Stil, seine „Zaubergärten" aber brachten eine Poetik in Verse, welche sich bis auf den heutigen Tag bei den Persern in Ansehen erhielt.

Der glänzenden Zeit folgte die trostlose der Mongoleneinfälle, in welcher das persische Reich und seine alte und neue Kultur beinahe zu Grunde gingen. In dieser Zeit des Schreckens und Elends gab es wenig Raum und Sinn für die heiterweltliche Dichtung, um so mehr für die didaktisch beschauliche, welche die Nichtigkeit der irdischen Herrlichkeit und das Versenken der persönlichen Empfindung in ein Allgemeingefühl zur Voraussetzung hat. Dichter des dreizehnten Jahrhunderts, welche das Wüten Dschengiskhans und Batu Khans sahen, waren Feriddin Attar (starb 1226), dessen „Vögelgespräche" und „Buch der Geheimnisse" um ihrer tiefen Weisheit willen als unmittelbare göttliche Eingebungen betrachtet wurden und Attars Schüler Dschelaleddin Rumi aus Balkh (zwischen 1207 und 1273), welcher in den kriegerischen Wirren der Zeiten einen ruhigen Zufluchtsort zu Koniah (Ikonium) fand. Dschelaleddin Rumi ward der Stifter eines besondern Derwischordens der Mewlewi, deren Hauptaufgabe die Versenkung in freudiges Gottbewußtsein, in frohe Beschaulichkeit ist und die vor dem Volke als Beglückte, Gottestrunkene auftreten. Wie ein Triumph der menschlichen Seele, der besseren Erkenntnis, gegenüber der wilden Grausamkeit verwüstender Eroberung, erklingt der Grundton der Poesie Dschelaleddin Rumis sowohl in seinen lyrischen Gedichten als in dem großen Werke „Mesnewi", das mit Recht den höchsten Schöpfungen der persischen, ja der ganzen islamitischen Litteratur hinzugerechnet wird. Es ist eine der reichsten, aber auch der seltsamsten didaktisch lyrischen Dichtungen, eine Welt für sich. „Geschichtchen, Märchen, Parabeln, Legenden, Anekdoten" werden aufgeboten, „um eine geheimnisvolle Lehre eingängig zu machen" (Goethe), eben die Lehre, daß die ganze Welt in den Odem und das Licht Gottes getaucht und alle äußere Erscheinung nur zufällig und unwesentlich sei. Die pantheistische Anschauung weckt zugleich Weltfreudigkeit und Weltverachtung, sie läßt Dschelaleddin die Liebe über Alles preisen, in welcher das Ich, der dunkele Despot, dahinstirbt, sie begeistert ihn zu dithyrambischen

Ergüssen hinreißender Art; er mahnt die stolzen Menschen, bereitwillig Staub zu werden, dem nährendes Gras entsprießen könne, er ist der unermüdliche Prediger zu gleicher Zeit froher und demütiger Ergebung in den Schicksalslauf. Der mystische Tiefsinn seiner Anschauung schließt die Wonne an allem Schönen und Begehrenswerten nicht aus, er schwelgt förmlich in den herrlichen Bildern der Erde, die doch nur unvollkommene Abbilder der ewigen Herrlichkeit, dürftiger Wiederschein des Urlichts sind. Er jauchzt ob desselben Welträtsels, das andere Dichter mit der düstersten Verzweiflung erfüllt, und obschon er weiß, daß hier auf Erden Gläubige und Heuchler, Propheten und Zauberer nie klar geschieden werden können, tröstet er sich damit, daß die Gläubigen und Guten am Ende das Spiel gewinnen, die Bösen und Heuchler schachmatt werden müssen. Das Wie freilich läßt er unausgemalt, sein Paradies ist offenbar ein anderes, als das des Koran und zu Zeiten weht es uns aus den Versen des „Mesnewi" an, als ob der Perser mit Buddha das ewige Nichts für die wahre Erlösung hielte. Gleichwohl ist das, was in Dschelaleddins Poesie der Nirwanalehre ähnlich klingt, nicht der Kern seiner Dichtung.

Wie nahe die Anschauungen auch mohammedanischer Dichter an die vernichtungssehnsüchtige Weisheit der Inder heranstreifen und wie eng sich eine pessimistische Grundstimmung und die den persischen Dichtern eigentümliche Lebenslust mit einander verbinden konnten, lehren die Dichtungen jenes Omar Cheijam, welcher über ein Jahrhundert vor Dschelaleddin Rumi am Hofe Malek Schahs lebte und starb (um 1112) und die Undurchdringlichkeit des Weltgeheimnisses mit ruhigem Blick betrachtend, aussprach:

Du sahst die Welt, doch was im Weltenall zu deinen Augen kam ist bloßer Schein.
Du sahst und hörtest viel, doch auch der Schall, wie ihn dein Ohr vernahm, ist bloßer Schein.
Von einem Ende dieser Welt zum anderen trug dich dein Fuß;
Nun ruhst du aus, sinnst über manchen Fall; was darin wundersam ist bloßer Schein!

und im Anschluß an diese Erkenntnis die Empfehlung des irdischen Genusses, der dem Menschen trotz aller Welträtsel auf kurze Zeit vergönnt ist:

Ich weiß, wie Sein und Nichtsein sich uns offenbaren,
In Gründung der höchsten Gedanken bin ich erfahren,
Doch all dieses Wissen wäre nur Scheingenuß,
Wenn's nicht verklärt würde durch Weingenuß!

Dieser skeptischen und bei aller scheinbaren Heiterkeit im Grunde genommen düstern Weisheit schlossen sich in der Folge einzelne persische Dichter an. Das eigentliche Vorbild jedoch der Lebensauffassung für die spätern Poeten ward Dschelaleddin Rumis Zeitgenosse Moslicheddin Sadi aus Schiras (1175—1263?), der persische Apostel verständiger Welteinsicht und wohlabgewogener Mäßigkeit in allem irdischen Thun und Lassen, einer jener heiteren Lehrdichter, welche ihr ursprüngliches Wesen durch mannigfaltige Erfahrung geläutert haben. Nach bewegter Jugend, in der er als Pilger oft nach Mekka gewallfahrtet, die Waffen gegen die christlichen Kreuzfahrer in

Palästina geführt und in fränkische Gefangenschaft geraten war, lebte er zurückgezogen in seiner Vaterstadt und schrieb die beiden seinen Weltruhm begründenden Werke: „Der Rosengarten“ (Gulistan) und „Der Fruchtgarten“ (Bostan), ersteres in eigentümlichem Wechsel gebundener und ungebundener Rede, letzteres durchgehend in Versen, beide aber durch die gleiche heitere Klarheit, die gleiche kluge Einsicht in menschliche Verhältnisse, die gleiche Reife und Milde des sittlichen Urteils ausgezeichnet. Neben diesen didaktischen Gedichten hinterließ auch Sadi einen „Diwan“ lyrischer Poesien, die eine tiefere, mannigfach geprüfte Empfindung kundgeben. Den Beinamen des Trefflichen und den Ruhm, daß seine Weisheit das Salz der Dichtung sei, erwarb er aber durch die obengedachten großen Werke, deren erstes bei uns in Deutschland schon durch Adam Olearius, den Teilnehmer der wunderlichen Gesandtschaft, bekannt wurde, welche Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein während des dreißigjährigen Krieges an den Schah von Persien sandte. Die Eigenart Sadis, seine verständige Weltbetrachtung und günstige Zufälle, welche ihn im Abendland früher einführten als andere persische oder arabische Dichter, ließen ihn lange Zeit als den wahren Typus echter orientalischer Poesie erscheinen. Erst die größere Vertrautheit mit den verschiedenartigen Größen der persischen Litteratur und namentlich diejenige mit dem größten Dichter des vierzehnten Jahrhunderts, mit Hafis, veränderte diese Anschauung von Grund aus. Schemseddin Mohammed Hafis, geboren zu Schiras um den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, trat in den Orden der Sofis und erwarb sich als Theolog und Rechtslehrer, als Kenner des Koran eine so angesehene Stellung, daß er nicht nur zum Lehrer am Hofe der Mossafferiden ernannt wurde, sondern auch durch den Großwesir Hadschi Kamaweddin Mohammed Ali eine eigene Schule gebaut erhielt und als gepriesener Ausleger des Gesetzes, als „Stimme von der andern Welt“ bis an seinen 1389 erfolgten Tod in der Vaterstadt wirkte. Der „Diwan“ des Hafis zeigt zu dem, was von seinem äußeren Leben berichtet wird, einen merkwürdigen Gegensatz, den sich seine Schüler nur dadurch zu erklären wußten, daß sie die genußfreudigen, wonnetrunkenen Gedichte des Meisters, auch seine Wein- und Liebesgedichte, als Allegorien betrachteten und religiös umdeuteten. Der innerste Kern der Poesie des Hafis ist eine glühende Genußlust, eine tiefe Beseligung über die Schönheit der Erde und eine tiefe Verachtung aller Scheinheiligkeit, alles pfäffischen Gebahrens, aller dummstolzen Beschränktheit und innern Armut. Freilich wandelt es den Dichter gelegentlich an, das was er preist, wiederum von sich abzulehnen und auf seinen wahren Wert zurückzuführen, aber im ganzen klingt durch seine von der höchsten Anmut und Beweglichkeit beseelten Gesänge der Grundton, welchen die (von Hasselmann übertragenen) Verse anschlagen:

> Jeder Mensch sucht hier sich Freunde, mag er klug sein oder trunken,
> Sei's Moschee, sei's Synagoge, Liebe wohnt an allen Plätzen.
> Ich bin nicht allein der Zelle, der Enthaltsamkeit entronnen,
> Schon mein Urahn ließ sich aus dem ewgen Paradiese hetzen.

Lieblich ist des Paradieses Garten, aber wohl bedacht
Mögst du auch den Rand der Aue und der Weide Schatten schätzen.
Hafis, hältst am Tag des Todes du den Weinpokal in Händen,
Wird man grade aus der Schenke dich ins Paradies versetzen.

Die Fülle und Unerschöpflichkeit der lyrischen Stimmung bei diesem Dichter, welcher sich keine andere Schranke setzte, als die, den Koran nicht durch Scheinheiligkeit zu entweihen; die Bildlichkeit und Sprachvirtuosität desselben leuchten uns selbst aus den Übertragungen (deutsche von Hammer, Rosenzweig-Schwannau, Bodenstedt, Hasselmann u. A.) entgegen und mußten zu Nachahmungen um so mehr reizen, als sie frei und leicht erscheinen und ohne alle Ansprüche nur dem Augenblicke dienen. Daß der Derwisch und der Diener der Sultane von Schiras zu einer so eigentümlichen innern Freiheit gedeihen konnte, mag dem Zusammenwirken nicht leicht wiederkehrender Umstände zugeschrieben werden, wenigstens ward Hafis von keinem seiner Nachahmer hierin wieder erreicht. Die Zahl der im höchsten Sinne schöpferischen persischen Dichter schloß der heitere Sänger von Schiras ab; der im folgenden Jahrhundert lebende Mewlana Abdurrahman Dschami (1414—1492) versuchte sich im Stil verschiedener seiner Vorgänger und gelangt darüber bei allem Reichtum der Phantasie und der Gedanken kaum zu einer eignen Weise. Er „faßt die ganze Ernte der bisherigen Bemühungen zusammen und zieht die Summe der religiösen, philosophischen, wissenschaftlichen, prosaisch-poetischen Kultur“ (Goethe). Als Epiker folgt er in den Dichtungen „Jussuf und Suleicha“ und „Leila und Medschnun“ den Pfaden Nisamis, als didaktischer Poet im „Rosenkranz der Gerechtigkeit“ (Subhetolebrar) und im „Geschenk der Gerechten“ (Tohfetolebrar) denen des Dschelaleddin Rumi, in seinem „Frühlingsgarten“ (Beharistan) wiederum jenen des Sadi, auch die populär gewordene Alexandersage ließ er nicht unbesungen, in drei Sammlungen lyrischer Gedichte schlug er gleichsam alle Töne an, welche je in der persischen Lyrik erklungen waren, als beschreibender Dichter ward er hauptsächlich wegen seiner poetischen Schilderung der heiligen Städte Mekka und Medina geehrt, auch als Prosaiker erwarb er Ruhm. Er blieb in der ganzen folgenden Periode der persischen Litteratur die maßgebende Autorität, nach seinem Beispiel befleißigten sich spätere Dichter der höchsten Vielseitigkeit, mit ihm begann die Entwicklung, welche Goethe im „Westöstlichen Diwan“ mit den kurzen Worten treffend charakterisiert, daß „Poesie und Prosa immer mehr vermischt, für alle Schreibarten nur ein Stil angewendet wurde. Geschichte, Poesie, Philosophie, Kanzlei- und Briefstil, alles wird auf gleiche Weise vorgetragen.“ Dennoch fehlte es auch in der Folgezeit nicht an einzelnen hervorragenden Schöpfungen, die wenigstens im Vergleich mit der Masse des Entstehenden Teilnahme beanspruchen durften. So erscheint unter den endlosen Märchensammlungen „Das Papageienbuch“ (Tutiname) des Nachschebi, unter den spätern epischen Dichtungen „König und Derwisch“ des Hilali (von H. Ethé verdeutscht) und die persische Bearbeitung des indischen „Nal und Damajanti“ wertvoller, die letztere von dem

Dichter Feisi verfaßt, welcher zu Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts am Hofe des Großmoguls Akbar in Delhi lebte und dessen Kassiden zum Lobe seines Gönners als kunstvoll gerühmt werden. Größere Bedeutung scheint noch die von demselben Poeten herstammende Dichtung „Sonnenstäubchen" (Serre) zu haben, in welcher die nie erloschene, auch den mohammedanischen Persern immer teuer gebliebene Lichtreligion eine poetische Verherrlichung erfuhr.

Zu einem Drama brachte es die persische Litteratur so wenig als die arabische, obschon gewisse Voraussetzungen, aus denen das Drama erwächst, auf persischem Boden vorhanden waren. Die mohammedanischen Perser waren und sind Schiiten, das heißt Anhänger Alis, des Schwiegersohnes Mohammeds, den sie als den einzig rechtmäßigen Nachfolger des Propheten ansehen und dessen sowie seiner hingemordeten Söhne Andenken sie heilig halten. Der Gegensatz, in welchen sie dadurch zu andern Mohammedanern treten, hätte fruchtbar werden können, scheint aber nur die Anfänge eines geistlich-weltlichen Dramas: das Martyrium der Söhne Alis, Hassan und Hussein, darstellend, erweckt zu haben. Das betreffende Spiel wird alljährlich aufgeführt und soll nach einzelnen Berichten wahrhaft große und ergreifende Scenen enthalten. Aber auch aus der Fortdauer dieses Passionsspiels ist keine dramatische Dichtung in unserem Sinne erwachsen und keiner der großen persischen Dichter früherer, keiner ihrer poetischen Nachahmer späterer Zeit hat sich versucht gefühlt, die dramatische Form weiter auszubilden. Bis auf die Gegenwart herab fehlt es der persischen Litteratur nicht an einzelnen Lyrikern, Erzählern und Lehrdichtern, doch der eigentlich belebende Geist und die lebendige Teilnahme sind von ihr gewichen.

Viele Jahrhunderte der Geschichte des Islam waren schon verstrichen, ehe die Türken, das Volk, welches in späterer Zeit die weltgeschichtliche Vertretung des Islam übernahm, überhaupt auftauchten. Ein kriegerischer Stamm aus der Bewohnerschaft Turans oder Turkistans, welcher vor dem Mongolensturm des Dschengiskhan flüchtete und neue Wohnsitze in Vorderasien fand, hier im Kampf mit dem absterbenden Byzantinertum seine Herrschaft rasch über große Gebiete ausbreitete und einen nach dem ersten Sultan Osman benannten Staat gründete, noch im vierzehnten Jahrhundert seinen Fuß nach Europa setzte und im fünfzehnten Jahrhundert durch die Eroberung von Konstantinopel seinen Mittelpunkt gewann. Das Haupt dieses Staates, der Großherr (Padischah), ward früh im sechszehnten Jahrhundert Schirmherr der heiligen Städte Mekka und Medina und Chalif, so daß die Türken damit an die Spitze der mohammedanischen Welt traten, an der sie sich trotz alles späteren Verfalls ihres Kriegerstaates bis auf den heutigen Tag behaupteten. An geistiger Begabung und Bildung den christlichen wie den mohammedanischen Völkern, die sie unterjochten, tief untergeordnet, gelangten die Türken erst spät zu einigem poetischen und litterarischen Besitz und ihre ältesten Dichter knüpften nicht an die nationale Eigentümlichkeit an, wußten selbst die türkische (dem ural-altaischen Sprachstamme angehörige) Sprache nicht rein zu erhalten, sondern vermehrten ihren Wortschatz wie ihre Vorstellungen aus dem Reichtum des

Arabischen und Persischen. Gleichwohl gaben der gewaltige Aufschwung des Reichs im sechszehnten Jahrhundert, die Herrscherstellung seiner Sultane, das stolze Selbstgefühl der Osmanen Anlaß zur Entstehung auch einer sehr ausgebreiteten türkischen Poesie und Litteratur. Daß dieselbe von Haus aus in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zur arabischen und persischen Poesie stand, eine ganze Reihe ihrer Schöpfungen nichts waren als Bearbeitungen aus den reichen Litteraturen des Islam, daß seit den Tagen des Verfalls sich abendländische Einflüsse geltend machen, welche nur zersetzend zu wirken vermögen, daß ein Element schwungloser Nüchternheit mit der dem Orientalen unentbehrlichen Phantastik gerade in dieser jüngsten mohammedanischen Litteratur entschieden kontrastiert, hinderte das Emporkommen zahlreicher Dichter nicht. Doch hatten von den mehr als zweitausend Dichtern, welche Hammer-Purgstall, der deutsch-österreichische Geschichtsschreiber der osmanischen Dichtkunst in seinem Werke über dieselbe anführt, nur wenige eine selbständige Bedeutung zu beanspruchen und keiner kann mit den Größen der arabischen und persischen Poesie verglichen werden. In die älteren Zeiten des Türkentums weist ein beliebtes Volksbuch: „Die Schwänke Meister Nasreddins“ (Latha 'if i Chodscha Nasreddin) zurück, Schnurren und Einfälle eines schlauen Gesellen, der in mehr als einem Zuge unserem deutschen Eulenspiegel gleicht. Er soll zu Eingang des fünfzehnten Jahrhunderts in Güßel Hissar bei Brussa gelebt haben und gleich seinem Sultan Bajazid in die Gefangenschaft Timurs des Mongolen geraten sein, der ihn als eine Art Hofnarren eine Zeit lang mit sich umher schleppte. In seinen Possen und Witzworten macht sich eine robuste Gesundheit und jene schalkhafte Bauernschlauheit geltend, welche gute wie böse Zeiten überdauert. Den Witzworten Nasreddins entsprachen auch die ältesten Sprüche, die von wandernden Volkssängern umhergetragen und von denen späterhin viele aufgezeichnet wurden.

Die Blütezeit der türkischen Poesie fiel mit jener des Reiches unter Soliman den Großen und Selim in der Hauptsache zusammen. Dieser Zeit gehörte vor allen der Dichter Mohamed ben Osman Lami (gest. 1531) an, welcher nach persischem Vorbild, namentlich des Nisami und Dschami, die großen epischen Gedichte „Wamik und Asra“, „Wis und Ramin,“ „Absal und Solman“ und „Ferhâd“ bearbeitete, auch einen „Diwan“ lyrischer Gedichte hinterließ. Auch er wußte nicht aus der Vergangenheit des eignen Volkes zu schöpfen, sondern hielt sich an die phantasie- und stimmungsreichere romantische Sage der Perser. Zeitgenossen des Lami waren der Hofdichter Sati (gestorben 1546), welcher den großen Sultan, den Welteroberer, mit orientalischem Bilderprunk feierte, ferner Fasli (gestorben 1563), dessen allegorisches Gedicht „Rose und Nachtigall“ (Gül und Bulbul; deutsch von Hammer-Purgstall), von mehr als einem Beurteiler als die beste und selbständigste Leistung türkischer Poesie bezeichnet ward. Ein Menschenalter später dichtete Baki, dessen Lyrik sich an die des Sati unmittelbar anschloß und welcher in prächtigen Kassiden das Lob der Sultane verkündete, und den weichlichen, träumerischen und goldgierigen Murad III. einem glanz- und blütenvollen

Frühling verglich, durch den die Welt wie eine Rose lacht und welcher die eherne Zeit in einen milden April gewandelt habe. Immerhin gebrach es Baki nie an der Fülle der Bilder und jenem Fluß der Sprache, welche einem Hofdichter seiner Art unentbehrlich sind. Er stand in hohem und bleibendem Ansehen. Im Gegensatz zu ihm machte sich der jüngere kecke Satiriker Nefii durch seine satirischen Dichtungen gefürchtet und ward schließlich (1635) wegen eines Spottgedichtes ermordet. In der Zeit des Baki und Nefii ward auch jene berühmte Gedichtsammlung veranstaltet, welche als die „Blüte der Gedichte" noch heute gilt und bereits über fünfhundert Dichternamen nennt. Als ein hervorragender Poet späterer Tage erscheint Keschisch Oglu, der aber nicht das Osmanli von Stambul schrieb, sondern sich seines heimatlichen kaukasisch-türkischen Dialektes bediente.

Jeder Blick auf die türkische Poesie führt schon weit über die Grenzen des Mittelalters hinaus; die Entwicklung derselben ist bis auf den heutigen Tag nie ganz unterbrochen gewesen. Gleichwohl hat sich kein anderer Geist in ihr geregt, als jener, welchen die Türken mit dem Islam zugleich überkommen; die Beharrung, welche dem Orient und zumal dem mohammedanischen Orient eigentümlich ist, machte sich auch in der spätesten, diesem Kreise angehörigen Litteratur geltend. Der gepriesene Reichtum aller mohammedanischen Dichtung schmilzt durch die Thatsache zusammen, daß die Welt, deren Spiegel sie war, in Glauben und Sitte keine oder nur äußerliche Wandlungen erfuhr. Die Ideale aller mohammedanischen Dichter waren vor oder in den Tagen des Propheten gegeben, keiner vermochte neue aufzustellen, am wenigsten die türkischen Nachfahren der arabischen und persischen Sänger. Aber als eine Welt voll mächtigen Lebens, voll eigentümlichen Glanzes stellte sich die mohammedanische den christlichen Abendländern dar, als dieselben durch die Kämpfe in Spanien und später im heiligen Lande mit ihr in nähere Berührung traten. Die starken Einwirkungen, welche diese Welt auf die christliche, trotz aller Todfeindschaft zwischen Islam und Christentum, damals gewann, konnten in späteren Jahrhunderten nur ganz vereinzelt wiederkehren. Die höchste Erhebung, deren die mohammedanische Dichtung fähig, war in die Zeiten gefallen, wo das christliche Europa zufolge der Zustände, die seit dem Untergange des römischen Weltreichs geherrscht hatten, notwendigerweise besonders empfänglich für die Anregungen sein mußte, welche vom Orient kamen.

# Das Christentum und die Poesie der Geistlichkeit.

Von der Zeit an, in welcher sich aus dem Zusammensturz des römischen Reiches neue dauernde Staaten- und Völkerbildungen emporrangen, bis zum Ende des ersten christlichen Jahrtausends und darüber hinaus, ward die Kirche in ihrem großen Zusammenhang die hervorragendste, in gewissem Sinne die einzige Trägerin der geistigen Kultur. Der Besonderheit der Völker, namentlich ihrer mit dem Heidentum verknüpften Volkspoesie fremd, ja feindlich gegenüberstehend, durch eine gemeinsame Gedankenwelt und Bildung verbunden, durch den Gebrauch der lateinischen Sprache von der Laienschaft geschieden, wirkte die Welt- und Klostergeistlichkeit für die Ausbreitung der christlichen Anschauung und Sitte und versuchte selbst in den barbarischen Jahrhunderten des frühesten Mittelalters einen Bruchteil der Kunst und Wissenschaft des Altertums zu erhalten und der neuen Welt zu vermitteln. Unmöglich ist es, im einzelnen darzustellen, was für diesen Zweck und in diesem Sinne im gesamten christlichen Europa geschehen ist, unmöglicher noch alle Hindernisse aufzuzählen, welche sich der vollen Verwirklichung der guten und besten Absicht in den Weg stellten. Gewiß ist, daß durch die Anschauungen und die Bestrebungen der Geistlichkeit allein eine Litteratur erhalten wurde. Denn die große Volkspoesie blieb in diesen Jahrhunderten durchaus auf die mündliche Weiterentwicklung und Überlieferung angewiesen; vereinzelte Versuche, ihre bedeutendsten Bildungen schriftlich festzuhalten, hatten nur vorübergehenden Erfolg; bis heute haben wir zu beklagen, daß die Aufzeichnungen, die Karl der Große von den germanischen Heldenliedern vornehmen ließ, uns nicht erhalten wurden.

Die Litteratur nun, deren Vertreter, Träger, Bewahrer die Geistlichkeit blieb, war zunächst eine allgemein europäische, eine lateinische Weltlitteratur, in der wohl bemerkenswerte Unterschiede und Abstufungen nachzuweisen sind, welche jedoch immer mit dem Anspruch auftrat, über das ganze christliche Europa hinweg verstanden zu werden. Die Verbreitung und Kenntnis der lateinischen Sprache muß in den ersten Perioden dieser Epoche eine weit größere gewesen sein, als in den späteren, denn auch in der lateinischen Poesie dieses langen Zeitraums zeigt sich ein wesentlicher Unterschied des Tones und neben Dichtungen, die nur von Geistlichen für Geistliche verfaßt wurden, entstanden solche, die einen volkstümlichen Ton anschlugen. Auch

innerhalb durchgehender Richtungen fehlt es nicht an Abstufungen und Verschiedenheiten; der verdiente Geschichtschreiber der mittelalterlichen Litteratur, A. Ebert, betont mit Recht die charakteristischen Besonderheiten jener lateinischen geistlichen Dichtung, welche von Italien und jener, welche vom christlich gewordenen Irland und England ausging, weist die Abstände zwischen den unmittelbar von der Kirche und den von der Schule geförderten Schöpfungen, die wesentlichen Verschiedenheiten in der lateinischen Poesie der Geistlichkeit vor dem karolingischen und nach dem karolingischen Zeitalter deutlich auf. Für den großen Überblick dieser Zeiten treten alle diese Unterschiede nicht auffällig genug hervor, verschwinden die Übergänge, die unmerklicheren Wandlungen; die Dichtung der Geistlichen scheidet sich der Hauptsache nach in zwei große Gruppen: in die durch Jahrhunderte fortgesetzten Leistungen der mittelalterlichen lateinischen Litteratur und in die gleichfalls von Geistlichen ausgehenden Versuche und Schöpfungen in den Landessprachen, unter denen die deutschen nicht bloß die uns nächstliegenden, sondern thatsächlich die wichtigsten sind. —

In der Fülle der poetischen Versuche und Werke in lateinischer Sprache waren nur eine kleine Anzahl durch innere Bedeutsamkeit und besonders starke Wirkung besonders ausgezeichnet. Die Entwicklung, welche unzweifelhaft auch in dieser Litteratur vorhanden ist, ward durch Zwischenräume des Stillstands und Rückgangs unterbrochen. Aus der Menge der Poetennamen treten nacheinander die Irländer und Angelsachsen hervor, die in den Tagen der wüstesten Barbarei einen schwachen Schimmer poetischen Schönheitsgefühls und poetischer Formfreude erhielten, die gelehrten Dichter, die sich am Hofe Karls des Großen zusammenfanden, die Poeten der Klöster im Frankenreich, die mönchischen Hymnendichter in Italien, welche die neulateinische Hymnendichtung bis zum Ausgang des Mittelalters erhielten. Besonderes Interesse würden die Verfasser der ältesten dramatischen Spiele darbieten, wenn dieselben überall namhaft zu machen wären. Die Aufzählung aller Einzelleistungen eines so langen Zeitraums müßte Blatt auf Blatt füllen, ohne einen andern Gesamteindruck hervorzurufen, als denjenigen, den wir bei Betrachtung einiger der gepriesensten Gedichte dieses großen Kreises empfangen.

Aus der Zeit, in welcher (sechstes bis achtes Jahrhundert) die christliche Kultur in dem fernen Irland in den irischen Klöstern zu einer schnellen und überraschenden Blüte gediehen war, sind neben lateinischen geistlichen Schriften aller Art, neben Heiligenleben und Legenden, auch einzelne poetische Stücke überliefert, welche an die schon bestehende lateinisch christliche Dichtung anknüpften und doch ein eigentümliches Element hinzubrachten. In Irland und Schottland gedieh eine Verbindung der neuen christlichen Anschauung und Bildung mit den Resten der antiken Bildung, in der viel Frische und Entwicklungsfähigkeit war und welche mit den irischen Wandermönchen nach Schottland und Deutschland gelangte. Hier entstand die Legende von den Reisen des heiligen Brandanus, welche, in lateinischer Niederschrift aus dem elften Jahrhundert, im Buch: „Die glückseligen Inseln“ (De fortunatis insulis) erhalten blieb und neben ihrem poetischen Gehalt auf die Entdeckungs- und Welterweiterungslust

des spätern Mittelalters wirkte. Hier versuchte man sich noch eine geraume Zeit nach dem Untergang der griechisch-römischen Dichtung in den künstlicheren Formen derselben und erhielt ein Gefühl für die Schönheit und Naturkraft der Überlieferungen des Altertums. Hier entstanden vor und nach dem heiligen Columban, der im Mittelpunkt dieser irisch-lateinischen Geistesbildung stand, zahlreiche Erfindungen, die in der spätern Litteratur des Mittelalters ihre Erweiterung und Ausgestaltung erfuhren.

Auch bei den Angelsachsen in Britannien, welche seit Gregor dem Großen dem Christentum gewonnen wurden und in engerem Zusammenhang und geistiger Wechselwirkung mit Rom blieben, entstand eine lateinische, von Geistlichen gepflegte Litteratur, eine Poesie der Klöster und Klosterschulen, aus der die Namen Aldhelm von Malmesbury, Beda (der Ehrwürdige, 674 bis 735) sowie einiger jener angelsächsischen Glaubensboten hervortreten, welche mit den Iren und Schotten das Christentum in Deutschland predigten und ausbreiteten. Trotz der festeren Verbindung mit Rom, in welcher die angelsächsische Kirche stand, regte sich in England viel früher als in Deutschland der Trieb, auch die heimatliche Sprache, deren Kraft und Reichtum durch eine bedeutende heidnische Dichtung bereits erwiesen waren, für poetische Zwecke zu verwenden; angelsächsische Geistliche versuchten sich neben der lateinischen Poesie in germanischen Dichtungen, deren noch zu gedenken sein wird. Übrigens war die Blütezeit dieser ganzen Kultur nur eine kurze, die Einfälle der Dänen und Normänner brachten bereits früh einen schlimmen Rückfall in Barbarei und Unwissenheit, verkümmerten das Gedeihen manches poetischen Schößlings und trieben (im Verein übrigens mit der angebornen Wanderlust des Stammes) eine große Zahl von angelsächsischen Mönchen, die zugleich Gelehrte und Poeten waren, von der heimatlichen Insel nach dem Festland.

Ein Mittelpunkt nicht bloß politischer Gewalt, sondern auch litterarischer Kultur ward der Hof des Frankenkönigs und römischen Kaisers Karl der Große. Obschon selbst ohne Bildung aufgewachsen, so daß er die Künste des Lesens und Schreibens erst spät erlernen mußte und sich von seinen Hofgelehrten in allem Möglichen unterrichten ließ, besaß der Weltherrscher das vollste Verständnis für Wert und Wirkungen geistiger Bildung. So begann denn auch „ein neuer Aufschwung, ja eine Wiederherstellung der Weltlitteratur mit und durch Karl den Großen. Das Herz des Abendlandes, das Frankenreich, das größte und mächtigste der neuen Reiche, welches die christliche Bildung mit dem Schwert gegen den anstürmenden Islam geschirmt hatte, war seit den Tagen des Fortunatus aller litterarischen Kultur entfremdet. Karl führt sie dorthin zurück, ja er macht es zum Hauptsitze derselben und selbst für das ganze Mittelalter, indem er von hier aus das neue romanisch-germanische Weltreich gründete. Mit der Herstellung desselben geht die Restauration der Weltlitteratur Hand in Hand.“ (Ebert.) Der bedeutendste der Hofgeistlichen, Hofgelehrten und Hofdichter (was alles in eins fiel) Karls des Großen war der Angelsachse Alkuin (735—804), welcher neben seinen zahlreichen philosophischen, rhetorischen, biographischen Schriften sich als lateinischer

Dichter bewährte, in der größeren Dichtung „Von den Königen und Bischöfen von York" als einer der frischesten unter den zahlreichen geistlichen Nachahmern des Virgil erschien, in elegischen Gedichten und poetischen Episteln, in Oden und Epigrammen sowohl die klare Ruhe seines Geistes, die Wärme eigner Empfindung, als die gute Schulung durch lateinische Muster erwies. Ihm schlossen sich der Longobarde Paulus Diaconus, der Geschichtschreiber seines Volkes, dessen Elegien und poetische Episteln das echte Gepräge von Gelegenheitsdichtungen trugen, Paulinus von Aquileja (gestorben 802), dem ein lebendig anschauliches Klagelied auf die Zerstörung Aquilejas durch Attila und eine große Hymne auf die Geburt Christi zugeschrieben wird, Theodulf von Orleans (gestorben 821), dessen Schilderungs- und an den Alten geschultes Formtalent seinen didaktischen Gedichten und Episteln einen Hauch von Leben lieh und dem wir unter anderem eine lebendige Schilderung des Hoflebens Karls des Großen verdanken, ferner jener Angilbert, der im Kreise König und Kaiser Karls Homer hieß, Petrus von Pisa und manche Andere an, die zum Teil noch in die Zeiten der Karolinger hinüberwirkten.

Im neunten, zehnten und elften Jahrhundert traten statt dieser geistlichen Hofpoeten die Klosterpoeten in den Vordergrund. Mit Ernoldus Nigillus, dem Abt von Aniane, welcher eine Art Epos auf Ludwig den Frommen verfertigte, mit Rabanus von Fulda beginnt die lange Reihe dieser lateinischen Dichter, welche, nur selten von einer wirklichen Begeisterung getrieben und von lebendiger Anschauung erfüllt, im Anschluß an ihre grammatischen und litterarischen Studien dichteten und wie die Gewohnheit der poetischen Aussprache so auch die Gewandtheit der Form von Generation zu Generation überlieferten. Von vielen sei hier nur an Walahfrid Strabo (808—849), den Schüler des Rabanus und spätern Abt von Reichenau erinnert, der außer elegischen Dichtungen und kleinen epischen Anläufen ein beschreibendes Gedicht „Das Gärtchen" (Hortulus) schrieb, in welchem sich eine persönliche Freude an der Gartenkultur in gewinnender Weise geltend macht, an Sedulius Scotus in Lüttich (gegen Ende des neunten Jahrhunderts), an Notker Labeo von Sankt Gallen (gestorben 912), Florus von Lyon, der den Zerfall des großen karolingischen Frankenreichs poetisch beklagte, an Radbod von Utrecht, Gerbert (Papst Sylvester II., gestorben 1003), Ascelinus Adalbero von Laon, dessen Gedicht an König Robert von Frankreich vielen andern Gedichten zum Muster diente. Auch der vielbesungene romantische Scholastiker Abälard (1079—1142) erscheint unter den lateinischen Dichtern jener dunklen Zeiten. Neben den eigentlichen Lyrikern gehen die Lehrdichter, welche allerhand gelehrten, namentlich historischen Stoff in lateinische Verse brachten, in beständiger Folge her, die weitaus größte Zahl ihrer Dichtungen bietet natürlich weit eher ein kulturhistorisches als ein ästhetisches Interesse.

Wie aus einem umfangreichen, aber im ganzen nur weiterglühenden und glimmenden Feuer von Zeit zu Zeit eine helle und höhere Flamme

emporschlägt, so leuchten aus der lateinischen Hymnik des achten bis dreizehnten Jahrhunderts einzelne tiefergreifende, poetisch mächtige Gesänge empor. Wenn Petrus Damiani (1007—1072) die Freuden des Paradieses besingt, in welchem sich die heiligen Seelen mit den Engeln letzen, die Reizung nicht Qual und der Genuß nicht Überdruß schafft, himmlische Musik das Ohr umrauscht, der Fromme aus der Stadt der Seligkeit auf das Weltall blickt, in dem ihm Sonne, Mond und Gestirne nur von fern vorübergehen, wenn der heilige Bernhard von Clairvaux (1091—1153) in Tönen schmelzender Hingebung den Erlöser besingt und ihn als Trost und Licht der Welt, als höchste Hoffnung der sündig Armen feiert, wenn der heilige Anselm von Canterbury (1033—1109) Christi Blut als den Quell aller Erlösung verherrlicht, so sind sie hierin Vorbilder für hundert andere namenlose Dichter, welche sich in ähnlichen Vorstellungen bewegten. Aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen eine stattliche Zahl der berühmtesten lateinischen Gedichte dieser Art, so die überschwenglichen Gesänge des Johannes von Fidenza, den die Kirche als St. Bonaventura (1221—1274) heilig sprach und der namentlich die allerheiligste Jungfrau poetisch anrief, so das gewaltige dunkle „Dies irae, dies illae“ des Minoritenmönches Thomas von Celano (um 1250), in dem die bangenden Vorstellungen des Mittelalters vom jüngsten Gericht sich zusammendrängen:

Tag der Rache, Tag voll Bangen,
Schaust die Welt in Glut zergangen,
Wie Sibyll und David sangen.

Die Posaun im Wundertone
Sprengt die Gräber jeder Zone,
Fordert alle hin zum Throne.

Staunend sehen Tod und Leben
Sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben!

so die weit verbreitete Hymne auf das Fronleichnamsfest vom heiligen Thomas von Aquino (1225—1274), so endlich das rührende und ergreifende „Stabat mater dolorosa“ von Jacobonus de Benedictis aus Todi (Jacopone da Todi, gestorben 1306), welcher neben seinen lateinischen Hymnen auch geistliche Dichtungen in der Landes- und Volkssprache hinterließ und damit der geistige Vater einer ganzen Generation von Lobsängern wurde. In diesen Hymnen zeigt sich, daß die fromme Empfindung und Begeisterung das Hindernis der toten Sprache überwand und an den traditionellen ehrwürdigen Wendungen und Vorstellungen sogar einen gewissen Anhalt, ein Mittel der Wirkung gewann. Auf dem Gebiete der epischen und didaktischen Poesie trat dafür mehr oder minder deutlich zu Tage, daß hinter der lateinischen Sprache, wie gewandt sie auch die geistlichen Poeten und Schriftsteller beherrschen und ihren eigenen Zwecken anbequemen mochten, kein Volk mehr stand, kein Leben mehr wirkte.

Natürlich wurden jedoch auch die ersten dramatischen Versuche, die das früheste Mittelalter sah, in lateinischer Sprache gemacht. Schon am Schlusse des Kapitels „Die Anfänge christlicher Poesie in den Litteraturen des Altertums“ war der Thatsache zu gedenken, daß die alte Lust an Schauspielen und scenischen Darstellungen von der neuen Kirche umsonst bekämpft wurde. So nahe es lag, durch eigne Leistungen die für verderblich erachteten Nachwirkungen der römischen Mimen und der altgermanischen scenischen Volksspiele zu bekämpfen, so währte es geraume Zeit, ehe sich die Klostergeistlichen, die wesentlichsten Träger der Litteratur, dazu entschließen mochten. Der Wettstreit mit der antiken Litteratur auf lyrischem und epischem Gebiete lag ihnen näher als der auf dramatischem, zu dem alle Voraussetzungen fehlten. Die wenigen Ansätze zu geistlichen Spielen, welche auf das neunte und zehnte Jahrhundert zurückweisen (wie die Freisinger Handschrift: Herodes sive magorum adoratio), wurden von den kühnen Versuchen einer deutschen Klosterfrau, Hrotsuith (Roswitha), von Kloster Gandersheim, weit übertroffen. Hrotsuith lebte zu Ende des zehnten Jahrhunderts in den Tagen Kaiser Ottos II. und rühmte sich, ihr Latein von der Äbtissin Gerberga, der Tochter des sächsischen Kaiserhauses, erlernt zu haben. Sie beklagte, daß die unterrichteten Nonnen um der Sprache willen die unkeuschen Komödien des Terenz läsen und hoffte, dieselben durch eigene Erfindungen, Dramatisierung christlicher Legenden im Terenzischen Stil, zu verdrängen. Der Nonne des zehnten Jahrhunderts stand die Bewahrung der Jungfräulichkeit über allen irdischen Tugenden und Verdiensten, sie erblickte in derselben die eigentliche Brücke zum christlichen Leben und zur ewigen Seligkeit. In diesem Geiste sind die sechs Komödien „Abraham“, „Callimachus“, „Dulcitius“, „Fides et Spes“, „Gallicanus“ und „Paphnutius“ durchgeführt, es handelt sich meist um die vor Anfechtungen gerettete Keuschheit heiliger Jungfrauen und Märtyrerinnen der Legende. Übrigens entwickelte diese originelle Klosterfrau eine gewisse Weltkenntnis und Energie in der Zeichnung des Bösen, namentlich der lastervollen unkeuschen Heiden, so daß in unseren Tagen, in denen jede auffällige und einigermaßen rätselvolle Erscheinung ohne weiteres in Frage gestellt zu werden pflegt, die Behauptung auftauchen konnte, die Dramen der Hrotsuith von Gandersheim seien eine Erfindung und Fälschung des Humanisten Konrad Celtes, der dieselben in der That zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts zuerst herausgegeben hat. Welchen Zweck diese Fälschung gehabt haben soll, ist freilich kaum abzusehen, jedenfalls bleibt die große Isolierung dieser dramatischen Versuche mißlich. Denn so weit man um sich blicken und so sorgfältig man die sonstigen lateinischen Spiele des früheren Mittelalters prüfen mag, kaum irgendwo finden sich verwandte Züge zu der Weltdarstellung und Formgewandtheit der niedersächsischen Nonne. Von den kleinen Spielen, die nach historischen Zeugnissen in einzelnen (französischen) Klöstern dargestellt worden sein sollen, ist nichts erhalten, eher dürfte man auf die Mirakelspiele des Mönches Hilarius, eines Schülers von Abälard („Die Erweckung des Lazarus“ und „Das Spiel vom heiligen Nicolas“) hinweisen, die dem zwölften

Jahrhundert angehören. Jedenfalls existierten um die gleiche Zeit, wo diese vereinzelten Anläufe zu einer freieren dramatischen Dichtung genommen wurden, schon jene geistlichen Spiele in lateinischer Sprache, welche sich teils als streng liturgische, an die Feste und Bräuche der Kirche unmittelbar angeschlossen ausweisen, teils eine gewisse Freiheit der dichterischen Phantasie wenigstens in Einzelheiten bekunden. Das merkwürdigste lateinische Drama der letzteren Gattung ist das der letzten Hälfte des zwölften Jahrhunderts (der Zeit Friedrich Barbarossas) angehörige Spiel „De adventu et inferitu Antichristi" (Das Tegernseer Antichristspiel) ein Stück, welches in patriotischem Stolze die Weltherrschaft der römischen Kaiser deutscher Nation feierte und die Gefahr schilderte, welche der Antichrist, dem die Heuchler den Weg bereiten, allem christlichen Volke durch die Täuschung droht, so daß selbst die ehrlichen und gottestreuen Deutschen von ihm verblendet werden und die Könige dieser Welt ihn als Gott verehren, bis Gott selbst sich seiner Kirche erbarmt und zum Gericht erscheint. Die Mehrzahl der lateinischen geistlichen Spiele ist nicht so bestimmt auf eine gewisse Zeit zurückzuführen, selbst die nach und nach erfolgende Einflechtung weltlicher und in der Volkssprache gehaltener Scenen erweist nur, daß die Spiele in der vorliegenden Fassung und Handschrift nicht zu den ältesten und strengsten gehören.

Von außerordentlicher Wirksamkeit und weit nachwirkender Kraft zeigte sich jene eigentümliche lateinische Poesie fahrender und verweltlichter Kleriker, welche während der Kreuzzüge zahlreicher geworden waren und die Scherer in glänzender Charakteristik als eine wichtige Vorläuferin der späteren ritterlichen Lyrik dargestellt hat. „Die lateinische Lyrik der Zeit entzieht sich bis jetzt einer festen Lokalisierung. Deutschland, Frankreich, Italien, England scheinen im elften und zwölften Jahrhundert daran teilzunehmen, das lateinische Gewand verhüllt die Spuren des Ursprungs; und der unstete Clericus, der verdorbene Student, welcher die Lieder verfaßte und vortrug, mochte damit von Land zu Land sein Gewerbe treiben. Der Vagant oder Golias oder Goliarde amusiert den Bischof, den Abt, nicht den Edelmann; aber er begnügt sich nicht immer mit lateinischer Poesie, er übt in Deutschland auch deutsche Dichtung und weiht den Ritter darin ein. Der fahrende Sänger allein wahrt die Tradition der echten Kunst und nirgends giebt er sich freier, unbefangener, genialer als im lateinischen Vers. Er klammert sich mit allen Sinnen an das Leben an, ist ein Trinker und Spieler, ein gefährlicher Mädchenfänger, der in der Gunst der Frauen den Ritter zu verdrängen sucht. Er kennt keine persönliche Würde, er ist ein unverbesserlicher Sünder, aber aus seinem Sündenleben nährt sich eine bewunderungswürdige, in ihrem Übermut, ihrer kecken Darstellungskraft, ihrer freien Formsicherheit wahrhaft glänzende Poesie. Derbheit und Zartheit, Verruchtheit und Frömmigkeit, alle Töne stehen diesen Sängern zu Gebote; der bunte Zierat des Reimes kleidet ihre Lieder so gut, wie die Hymnen der älteren Kirche; in den poetischen Motiven aber wird uraltes Kapital griechisch-römischer Lyrik für die Nationallitteraturen flüssig. Der klagende Gesang der Philomele, den man seit der Odyssee so oft im Gedicht vernommen, begleitet

nun von neuem die sehnsüchtigen Gedanken der Liebenden. — Die Vaganten ergehen sich nicht nur in der allgemeinen Satire, sondern treten im besondern den Schäden des geistlichen Standes mit Witz oder strafendem Wort entgegen. Rom ist ihnen das Meer mit allen seinen Schrecken, Scylla und Charybdis, Sirenen und Syrten; die Kardinäle sind Piraten, außen Petrus, innen Nero, sie verkaufen Christi Erbe; Diebe und Diebsgenossen haben das Hirtenamt ergriffen; die Kirche ist eine Lasterhöhle geworden; der Gott der Rache müsse kommen, mit dem Schwert dreinschlagen um die Verkäufer aus dem Tempel zu jagen. Die Vaganten begleiten die Ereignisse des Tages mit ihrer Dichtung; sie verfolgen die Schlachten und Friedensschlüsse der Kaiser; sie nehmen an den orientalischen Wirren regen Anteil und besingen die Schicksale des Königreichs Jerusalem." Naturgemäß traten in dieser Goliardenlyrik die Namen der Einzelnen noch weit mehr zurück, als es zu dieser Zeit überhaupt der Fall war, doch ragt die Gestalt des „Erzpoeten" (archipoeta), dessen Trinklied „Meum est propositum in taberna mori" noch heute nachklingt, über die Menge der Andern hervor.

Längst ehe die lateinische, durchaus in den Händen der Geistlichen befindliche Poesie diese eigentümliche Wendung, diesen keck weltlichen Aufschwung nahm, hatten geistliche Dichter jeden Grades versucht, auch die fortlebende Volksdichtung durch Werke in den Landessprachen, Werke christlichen Geistes und christlicher Anschauung, aufzuwiegen. Namentlich auf deutschem Boden war der Widerspruch zwischen den poetischen Bedürfnissen der Laienschaft und den poetischen Versuchen in lateinischer Sprache zu groß und augenfällig, um nicht sehr früh empfunden zu werden. Aber von der Erkenntnis und dem Vorsatz bis zum leidlichen Gelingen blieb es ein weiter Weg und die dürftigen Anfänge, welche aus dem achten und neunten Jahrhundert vorhanden sind, waren meist außer Stande ihren Zweck zu erfüllen und der noch von Mund zu Mund gehenden alten Nationalpoesie irgend welchen Abbruch zu thun. Am stärksten konnte eine Dichtung wie jene altsächsische Evangelienharmonie wirken, die unter dem Namen „Heliand" die vollste Teilnahme der Nachwelt in Anspruch nimmt. In diesem in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts entstandenen Gedicht versucht der Dichter (ein sächsischer Geistlicher) Christus als den großen und milden Volkskönig, einen Erlöser gleichsam germanischer Art, seinem Volke teuer zu machen. Im engsten Anschluß an die Form und in gewisser Weise auch an den Sinn der heidnisch-epischen Lieder schildert er in kräftig großen Zügen, mit lebendiger Wärme Christi Amt und Sendung, Thaten und Wunder, Leben und Auferstehung und hebt mit feinstem Verständnis alle die Momente der Evangelien hervor, welche sich an herrschende Vorstellungen, an die Überlieferungen altdeutschen Volksgeistes anknüpfen ließen. Einzelne Schilderungen, wie die der Hochzeit zu Kana, der Bergpredigt, sind tief ergreifend, man fühlt in ihnen gleichsam nach, wie der reine selige Hauch der Christuslehre in die kräftige deutsche Volksseele hinüberströmt und wenn auch nicht die Rede davon sein kann, den „Heliand" den echten großen Volksepen zu vergleichen, so läßt sich seinem Verfasser poetische Kraft und überzeugende

Beredsamkeit nicht absprechen. — In oberdeutscher (fränkischer) Sprache schrieb um 865 der Weißenburger Mönch Otfried ein Gedicht „Krist“, eine Evangelienharmonie, welche sich als christliches Kunstepos dem Singen und Sagen der Laien gegenüberstellte. Otfried erzählt das Leben des Erlösers nach den Evangelien, fügt jedoch erbauliche Betrachtungen und symbolische Deutungen, wie sie in der lateinischen geistlichen Litteratur seiner Zeit im Schwung waren, hinzu. Er brach mit den Stabreimen der epischen Volkspoesie und wendete nach dem Muster der kirchlichen Hymnen den Endreim als Bindemittel seiner Verse an. Das Ganze gleicht mehr einer etwas redseligen Predigt als einer epischen Dichtung, offenbart aber dennoch die Kraftfülle und den Wohllaut der althochdeutschen Sprache, welche in Otfrieds „Krist“ angewendet ward. Die Form seines Gedichts, die aus zwei gereimten Langzeilen gebildete Strophe, kehrte in mehr als einem der älteren Gesänge wieder, der Reim ward nach und nach ein notwendiger Bestandteil der deutschen Dichtung. Auch im zehnten und elften Jahrhundert zielte die geistliche Dichtung in der Landessprache hauptsächlich auf den Gewinn der biblischen Bücher ab. Notker Labeo von St. Gallen (gestorben 1022) und Williram der Franke, Abt zu Ebersberg in Bayern (gestorben 1085) treten mit ihren Bestrebungen, der eine als Übersetzer der Psalmen, der andere als Bearbeiter des Hohen Liedes hervor. Die geistlich-lehrhafte Dichtung gewinnt allmählich einige Ausbreitung und einige Sicherheit, den Bearbeitungen biblischer Bücher gesellen sich diejenigen lateinisch geschriebener Legenden, bei besondern Anlässen entstehen einzelne historische Lieder. Im ganzen erscheint jedoch die deutsche Poesie dieses Zeitraums noch dürftig genug und entbehrt größerer hervorragender Werke, wie der „Heliand“ und Otfrieds „Krist“ gewesen waren. Eine bedeutende Individualität und ein großes Talent stehen erst wieder hinter den Gedichten „Von des Todes Gehügede“ und „Vom Pfaffenleben“, die einem zu Anfang des zwölften Jahrhunderts lebenden Heinrich von Mölk, offenbar einem Geistlichen, welcher in der altchristlichen asketischen Anschauung feststand, zugeschrieben werden. Bunter und bewegter als die älteren Dichtungen erscheinen das „Marienleben“ eines Priesters Wernher, das Gedicht des Albertus auf „Bischof Ulrich von Augsburg“ durch lebendige historische Schilderungen ausgezeichnet. Eine große Reihe namenloser Legenden wie „Bonus“, „Das Jübel“, „Margareta“, „Albanus“, „Servatius“, „Pilatus“ und andere verraten, daß die geistlichen Verfasser bereits von der mächtig emporstrebenden weltlichen Dichtung beeinflußt wurden. Das große „Annolied“, das „Rolandslied“ des Pfaffen Konrad (um 1140), welches nach französischem Vorbild gedichtet wurde und in nahezu zehntausend Verszeilen den Zug Karls des Großen nach Spanien und den Tod Rolands bei Ronceval erzählt, haben diese weltliche Dichtung schon zur Voraussetzung. Die Beteiligung der Geistlichkeit an der poetischen Litteratur war auch im folgenden Zeitraum eine hervorragende, aber die Stoffe und die Behandlungsweise wurden wesentlich andere, die geistlichen wetteiferten mit den ritterlich-höfischen Dichtern, wie die Goliarden mit den landfahrenden Spielleuten. —

Die Kulturblüte, welche in England mit dem Christentum eintrat, führte auch zu einer angelsächsischen Dichtung, welche zwischen der fortlebenden altheidnischen und der lateinischen Klosterpoesie zwischeninnen stand. Die christliche Anschauung suchte Ausdruck in den altüberlieferten Formen der heidnischen Dichtung. Noch im siebenten Jahrhundert beginnt mit dem „Lobgesang" des Mönches Kaedmon (um 659) die geistliche Litteratur in der Landessprache. Ob man diesem ältesten geistlichen Poeten auch jene Bruchstücke biblischer Epik „Genesis", „Daniel" u. a. zuschreiben darf, welche wenigstens aus sehr alter Zeit stammen müssen, kann zweifelhaft sein. Ein weiteres biblisches Gedicht, die Geschichte der Judith lebendig behandelnd, gehört zu den vielen namenlosen Schöpfungen, die gerade im Zeitalter der Poesie der Geistlichen besonders häufig sind. Der bekannteste angelsächsische Dichter aus den christlichen Jahrhunderten war im achten Jahrhundert der im Norden Englands lebende Kynewulf, dem außer einem mehr didaktisch gehaltenen „Krist" die Legendendichtungen „Elene", „Andreas", „Guthlac" beigelegt werden. Namentlich die erstgenannte ist eine ausgezeichnete Probe der Lebendigkeit, die aus dem altnationalen Heldensang in die epische Darstellung christlicher Legenden überströmte. Die „Elene" erzählt die Bekehrung Konstantins des Großen und die Auffindung des heiligen Kreuzes durch die Mutter des Kaisers, Helena, sie ist durch große Anschaulichkeit und Phantasie im einzelnen ausgezeichnet. Unter den halb epischen, halb lyrischen angelsächsischen Überbleibseln gilt namentlich auch das Gedicht „Vom Vogel Phönix" um seiner Naturschilderungen willen für ein vorzügliches. — Andere lyrische Stücke stammen aus diesem und den beiden folgenden Jahrhunderten, fast alle sind von frischer Unmittelbarkeit. Das Gedicht „Der Seefahrer" ist ein sehr frühes Zeugnis der Einwirkungen des meerumrauschten Eilands auch auf seine neuen germanischen Bewohner. — Der alte Heldensang trieb auch in der christlichen Zeit neue Schöpfungen, auch aus dem zehnten Jahrhundert erklingen die Siegeslieder auf die Schlacht von Brunanburg und das große Gedicht auf den Tod des im Streite mit den Dänen 991 gefallenen Byrthnoth, von dem ein sehr charakteristisches Bruchstück erhalten blieb. Die geistliche Dichtung steht indes durchaus im Vordergrunde angelsächsischer Poesie, man war so gut christlich im Lande Alfreds des Großen und Eduard des Bekenners, daß selbst Versuche gemacht wurden, überlieferte Dichtungen der heidnischen Zeit umzubilden, christlich auszustatten: bis in den kräftigen „Beowulf" hinein lassen sich Spuren dieser Bestrebungen verfolgen.

Viel ausschließlicher als auf germanischem Boden blieb bis zum Ablauf des ersten christlichen Jahrtausends die lateinische Sprache in den romanischen, ehemals römischen Ländern herrschend. Wohl bildete sich in ihnen allen je eine Vulgarsprache, deren Überhandnehmen schon Gregor von Tours beklagte, in der aber zunächst nicht geschrieben und wenn gedichtet doch nichts gedichtet wurde, was die beinahe allein schriftkundigen Geistlichen des Aufschreibens für wert hielten. Aus Nord- und Südfrankreich, Italien und dem kleinen Stück christlichen Spaniens, das es zu dieser Zeit gab, sind keine größeren

geistlichen Dichtungen in den sich erst bildenden Landessprachen überliefert, an den Bischofssitzen und in den Klöstern fuhr man fort, die lateinische Poesie zu pflegen und betrachtete die emporstrebenden Landessprachen lediglich als Entartungen des grammatischechten und schriftechten Latein. Allerdings bethätigen namentlich in Nordfrankreich und Spanien im zwölften und dreizehnten Jahrhundert auch die Geistlichen eine große poetische Regsamkeit, und viele von ihnen verharren in dem Stoffkreise, der ihnen durch ihre besondere Bildung und Lebensaufgabe nahe gelegt war; die mittelalterliche schier unerschöpfliche Legende findet an ihnen eifrige Bearbeiter. Aber diese Dichtung der Geistlichkeit in den Landessprachen geht der weltlichen doch kaum vorauf, entwickelt sich gleichzeitig mit ihr und vermag sich gewisser Einwirkungen der inzwischen erwachsenden und erstarkten ritterlich höfischen Kunst nicht lange zu erwehren. Die altspanischen Mirakel- und Legendengedichte des Gonzalo (Berceo) aus dem dreizehnten Jahrhundert sind nicht älter als die Gedichte vom „Cid“, die ältesten Legenden in französischer Sprache wie der „Josaphat“ des normannischen Geistlichen Chardry, die alten nordfranzösischen Brandanus- und Heracliusgedichte oder der „Theofilus“ des Gautier de Coinsi, des Priors von Soissons (gestorben 1236), sind eben nicht älter als die Reimchroniken des Richard Wace und die früheren Rolandslieder. Die geistliche Anschauung bemächtigt sich allerdings auch in den werdenden romanischen Litteraturen der weltlichen Stoffe und bildet, wie die Geschichte von Robert dem Teufel schlagend erweist, dieselben nach ihrem Bedürfnis um, aber sie muß dabei unweigerlich seit dem elften Jahrhundert ein immer stärkeres Element der Ritterlichkeit mit übernehmen. Im Süden von Frankreich wie im Nordwesten, wo sich in den Tagen der schwachen spätern Karolinger die Normannen festgesetzt hatten und rasch zu einer besonderen Kultur gediehen waren, entfaltete sich vom elften Jahrhundert an eine neue selbständige Bildung, ganz und unmittelbar auf die Eigenart des ritterlichen Lebens und des ritterlichen Sinnes gegründet, über ganz Europa hin Verbreitung und Wirkung gewinnend. In den Kreuzzügen empfing auch die Geistlichkeit ein kriegerisches Gepräge und die höchste Ehre des Zeitalters blieb, ein Streiter für den Glauben zu sein. Der kriegerische Mönch und der geistliche Ritter waren die charakteristischen Typen einer historischen Epoche, in der auch die Dichtung der Geistlichkeit andere Tugenden zu verherrlichen begann, als in den Jahrhunderten der ersten Ausbreitung des Christentums.

# Die ritterlich-höfische Dichtung.

Die früheste Blüte jener weltlichen Poesie, welche vielgestaltig und scheinbar unerschöpflich der geistlichen zur Seite trat, sie teilweise ablöste und in den Hintergrund drängte, teilweise stark beeinflußte, erschloß sich in Südfrankreich, in der Provence, auf einem durch besondere Umstände mannigfach begünstigten Boden. Nicht nur Reichtum und Lage des Landes, auch die alte wie die jüngste Vergangenheit desselben förderten zwischen Rhone und Garonne die rasche Entfaltung einer waffen- und lebensfrohen Ritterschaft, deren poetischer Sinn und deren Selbstgefühl früher als anderswo Ausdruck in der Landessprache suchten. Die Provencalen, unter kleinen aber reichen und stattlichen Fürsten lebend, nahmen einen Hauptanteil am ersten Kreuzzug und der Eroberung des heiligen Grabes; Landesart und Sitte gaben der provencalischen Ritterschaft geistige Beweglichkeit und Feinheit, die südfranzösische Volksmundart wandelte sich zu der klangreichen und bildsamen „Sprache von Oc", welche sich so wesentlich vom Nordfranzösischen unterschied, wie mehrere Jahrhunderte lang der Adel und das Volk dieser hochbegünstigten Landschaften von dem unter der Herrschaft der Capetinger stehenden Adel und Volke des Frankenreichs im engeren Sinne. Von großer Bedeutung für die Gesamtentwicklung der provencalischen Kultur, besonders aber der provencalischen ritterlichen Dichtung ward die Nachbarschaft des maurischen Spanien. Die Hafen- und Handelsstädte der Provence standen in fortwährendem Verkehr mit dem heidnischen aber blühenden Spanien, längst ehe die provencalische Ritterschaft unter Raimund von Toulouse den Sarazenen im heiligen Lande entgegentrat, hatte sie von den Sarazenen in Cordoba und Sevilla geistige Einwirkungen empfangen, die ihr rasch in Fleisch und Blut übergingen. An den künstlichen und zierlichen Formen der provencalischen Lyrik können diese Einwirkungen leicht und widerspruchslos nachgewiesen werden; daß sie nicht auf Äußerlichkeiten und sprachliche Künste beschränkt blieben, daß sich die Provencalen für einen Teil der arabischen Weisheit empfänglich zeigten, dünkt uns gleichfalls unzweifelhaft. So ward die Provence die erste Wiege der neuen weltlichen Bildung und der fröhlichen Kunst (gaya scienza), welche neben dem ritterlichen Sänger, dem Troubadour, auch die Spielleute von Handwerk und Beruf übten und durch alle Welt trugen. Niemals wird es völlig gelingen, die ältesten Anfänge jener Poesie, welche an den Fürsten- und Grafenhöfen der Provence

immer willkommen war und ohne welche die heitere und edle Geselligkeit, das ganze südfranzösische Leben nicht gedacht werden können, völlig von den spätern Darbietungen zu scheiden oder eine haarscharfe Grenze zu ziehen zwischen den Leistungen der Edelleute, welche nur gelegentlich und beiher sich in der Dichtung versuchten, jener, denen die Poesie Hauptaufgabe ihres Daseins und Quelle ihres Ruhmes wurde und endlich der Poeten und Sänger, welche von Burg zu Burg wanderten und die „ritterlich-höfische Kunst“ wohl auch in den Städten und den bürgerlichen Kreisen der Provence heimisch machten.

Ritterliche Standespoesie blieb die neue Lyrik und was sich ihr von erzählender und lyrisch-epischer Dichtung bald anschloß, auch im Munde der handwerklichen Sänger, denn vom Leben und Wesen des Ritterstandes ging sie aus, dessen Ideale, Anschauungen und Sitten bildeten die Voraussetzung dieser gesamten Dichtung. Der Begriff der Minnedichtung, der Poesie ritterlicher Frauenverehrung und Frauenhuldigung, deckt sich zwar nicht mit dem der provencalischen Lyrik, aber er bezeichnet Kern und Mittelpunkt dieser ritterlichen Kunstübung und schon bei den ältesten namhaften Sängern, die hierher gehören, erscheinen die eigentümlichen und gleichsam stehenden Formen, welche aus der Minne und ihrer poetischen Durchbildung erwuchsen. Die Huldigung der Sänger galt großenteils verheirateten und an Rang über ihnen stehenden Damen und schon hieraus ergaben sich bestimmte, unablässig wiederkehrende Situationen und Bilder, welche sich zu den Klageliedern, den Abendliedern, Tagliedern, Tanzliedern (Balladen) entwickelten. Der künstliche Strophenbau der „Canzonen“ (Gesänge) unterschied die ritterliche Lyrik, ganz abgesehen von ihrem besondern Inhalt, von den daneben forttönenden Volksliedern. Wenn sich der provencalische ritterliche Dichter (Troubadour) von dem Einfluß der letztern auch nicht völlig abschloß, so suchte er sich doch immer ebenso über dem Ton und den Bildern wie über der schlichten Form der Volkslieder zu halten. Der Jongleur (Spielmann), welcher den Troubadour in der Regel begleitete (im Gefolge einzelner hervorragender Troubadours zogen auch mehrere Jongleurs einher), brauchte, sobald er selbständig sang, schon weniger ängstlich zu sein und in den beliebten „Pastourellen“ (Pastorellas) näherten sich Troubadour und Jongleur wie dem volkstümlichen Vorstellungskreise, so auch den einfacheren Versen mit ihren kürzeren Zeilen. Unter den mannigfachen Erweiterungen, deren sich die südfranzösische Poesie fähig zeigte, war keine von größerer Wichtigkeit, als diejenige, welche man den Sirventes (Servientes, Dienstgedichten) gab und durch welche bei den Provencalen eine politische Poesie von außerordentlicher Stärke, Mannigfaltigkeit und Kühnheit entstand. Die Sirvente bezeichnete ursprünglich ein Gedicht, welches im Herrendienst zum Preise eines Gebieters, zum Angriff auf dessen Gegner verfaßt wurde. Schon zu Ausgang des zwölften Jahrhunderts schleuderten die Troubadours Gedichte ins Land, in denen sie mit kühnem Trotz und bitterer Satire ihre eigenste Meinung über Gott und Welt, über Fürsten und Herren abgaben. Als dann die Einflüsse der ketzerischen Sekten, der Katharer, Albigenser, Waldenser in Südfrankreich stärker und stärker wurden, als Papst Innocenz III.

Tod und Vernichtung gegen die schönen Herrschaften der Grafen von Toulouse und Beziers entfesselte, die ganze Kulturblüte der Provence roh zu Boden getreten und die politische Unabhängigkeit Südfrankreichs um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts verloren ward, da spiegelte das politische Zorn- und Straflied die Eindrücke der furchtbaren Zeit und ihrer Kämpfe und ward so für die Nachlebenden der historisch wichtigste, wenn auch nicht der erfreulichste Bestandteil der gesamten Troubadourpoesie.

Aus der Reihe der ältern Begründer der provencalischen ritterlichen Poesie ragt um die Zeit des ersten Kreuzzugs Wilhelm von Aquitanien (Wilhelm IX. von Poitiers, 1071—1127) hervor, eine jener mittelalterlichen Naturen, welche sich zuerst voll aus dem Becher der Welt berauschten und dann des Heils ihrer Seele gedachten, Bernard de Ventadour (1140 bis 1195), Jaufre Rudel von Blaya (1140—1170), der in jungen Jahren im fernen Morgenlande, aber in den Armen jener Gräfin von Tripolis starb, der er seine Minne gewidmet und der seine Dichtung gehuldigt hatte, ehe ihm ihr Anblick im Leben zu teil geworden war. In die Hauptblütezeit dieser Poesie fallen Bertrand de Born (um 1180), dessen zürnende, mahnende, strafende Lieder in die Kämpfe seiner Tage erweckend, anfeuernd, wild aufregend hineinklangen, dem man Schuld gab, daß er die Söhne gegen die Väter empören und die Töchter aus den Armen der Mütter locken könne, der mit heißer Leidenschaft Krieg schürte und Krieg führte, um nach der Sitte der Zeit im Kloster zu enden, der eigentliche Meister der Sirvente; seine Zeitgenossen Guillaume von Cabestaing, Peire Rogier, Peire Raimon von Toulouse, die alle das Glück hatten, den Glanz und die Lebensfülle der heiteren Provence zu schauen und den furchtbaren Zusammenbruch der großen Herrlichkeit nicht mehr zu erleben. Damals als Städte und Schlösser in Südfrankreich vom fröhlichen Leben und fröhlichen Gesang erfüllt waren, als die „Liebeshöfe“ unter dem Vorsitz von Fürstinnen und anderen hochangesehenen Damen, die in den Streitgedichten der Troubadours aufgeworfnen Fragen der Liebe, besser der Galanterie, der ritterlichen Sitte entschieden, als mit dem provencalischen Troubadour und Jongleur die provencalische Dichtung über die Pyrenäen nach Spanien, übers Meer nach England und nach Sicilien wanderte — gesellten sich auch große und kleine Herrscher den Dichtern hinzu. König Richard I. (Löwenherz) von England (regierte von 1169—1199), dessen Jongleur (Minstrel) Blondel eine historisch berühmte Gestalt geworden ist, König Alfonso II. von Arragon (um 1180), Robert I., Herr von Auvergne, dichteten in provencalischer Sprache; noch als die fröhliche Kunst in ihrer südfranzösischen Heimat fast erstorben war, übten Kaiser Friedrich II. der Staufer und dessen Söhne Enzio und Manfred dieselbe.

Eine zweite Generation von provencalischen Sängern wuchs in die schweren und entsetzlichen Zeiten hinein, welche durch die Albigenserkriege über den größeren Teil des blühenden Südfrankreich kamen. Der Schutz, den einzelne südfranzösische Große den Bekennern ketzerischer Lehren gewährten, die entschiedene Zuneigung vieler gebildeten Provencalen zum Ketzertum und

Unglauben, führten blut- und beutegierige Kreuzheere aus Nordfrankreich und aus dem Abschaum aller Welt zusammengeflossen, in die Provence. Unter blutigen Kämpfen, Greueln und Zerstörungen jeder Art, welche sich über ein Menschenalter hin erstreckten, wurde die Macht der provencalischen großen Herren gebrochen, der Irrglaube ausgerottet, das Land entvölkert, schließlich die Grafschaft Toulouse und mit ihr der größere Teil der Provence an die französischen Könige überliefert. In den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts, in denen die erschütternde Wandlung vor sich ging, lebten und dichteten die Troubadours Peire Vidal (um 1175—1215), den wechselnde Schicksale während des dritten Kreuzzuges nach Cypern führten, der schließlich vor den Greueln der Albigenserkriege an den arragonischen Hof flüchtete und dessen feurige und schwungvolle Canzonen als höchste Meisterleistungen provencalischen Minnegesangs gelten, der sich auch als erzählender Dichter in gereimten Novellen versuchte, Peirol (1180—1225), Raimon von Miraval, (zwischen 1190—1220), Gaucelm Faidit (gest. 1240), der durch die Gunst und den Schutz des löwenherzigen Richard von England aus den Reihen der Jongleurs in die der Troubadours versetzt wurde, seinen königlichen Herrn auf der Kreuzfahrt nach Ptolemais begleitete und den Tod des Königs, sowie die Blütezeit provencalischer Poesie überlebte, Uc von Saint Maur (1200—1240) und der große Dichter Peire Cardinal aus Puyan Velay (dichtete hauptsächlich zwischen 1210 und 1230), dessen trotzige und flammende Sirventen uns die Not der Zeit und den Ingrimm der provencalischen Sänger über den von der Pfaffheit verschuldeten Niedergang der alten Herrlichkeit deutlich erkennen lassen, endlich Guillem Figueiras, in dessen Liedern der grimmige Haß gegen Rom noch einmal Ausdruck findet, das reißende Tier, das Lammes Miene trägt, die Schlange in Kronenzier, die der Teufel als Freund grüßt. Freilich standen nicht alle provencalischen Sänger auf dieser Seite. Der als Troubadour berühmte Folquet (Fulco) von Marseille (gestorben 1231) war einer der schlimmsten und eifrigsten Verfolger und Ketzerspürer, auch minder namhafte Dichter nahmen das Wort für die Kirche, eine kleine Anzahl versuchten neutral zu bleiben. Im Gefolge der Albigenserkriege, der Verwüstung und Verarmung Südfrankreichs, minderte sich die Zahl der Troubadours überhaupt. Die übrigbleibenden und späteren Dichter wie Aimeric von Peguilain (1205 bis 1270), Sordel aus Mantua (1225 bis 1250), Guiraut Riquier (1250—1294) vermochten der Dichtung ihre alte Frische und Unmittelbarkeit nicht zu erhalten, der letztere lieh ihr jenen gelehrten Anstrich, der immer vor dem Ende aller wirklichen Poesie zu erscheinen pflegt.

Neben der provencalischen Lyrik, in der ein erster nachhaltiger Aufschwung der romanischen Nationallitteraturen zu erblicken war, wurden epische Anläufe genommen, unter denen die Gedichte „Girartz von Rossilho (aus dem karolingischen Sagenkreise) und der „Roman von Jaufre“, beide von unbekannten Verfassern, sowie der spätere „Roman von Flamenca“ die gelungensten sind. Mehr historisches als poetisches Interesse gewährt die

„Reimchronik (über den Albigenserkrieg“) des Wilhelm von Tudela. — Auch an didaktischen Dichtungen war die Litteratur der Provencalen nicht arm. Die wertvollsten darunter standen im Zusammenhang mit den geistigen Richtungen der Albigenser und Waldenser. Da sich namentlich die letzteren in abgelegenen Gebirgsthälern allen Verfolgungen zum Trotz behaupteten, so erhielten sich auch einige von ihren Dichtungen, namentlich „La nobla Leyczon“, welche als ein Produkt des fünfzehnten Jahrhunderts angesehen wird, jedoch dieselben religiösen Gesinnungen und Stimmungen ausspricht, die schon im zwölften und dreizehnten Jahrhundert bei diesen frommen Sektierern obwalteten.

Schlossen auch die Provencalen neben der lyrischen Dichtung die epische nicht geradezu aus, so muß doch Nordfrankreich als die eigentliche Heimat des Epos, des Romans, der poetischen Erzählung (Fabliau) gelten. Die epische Dichtkunst, welche hier gleichzeitig mit der provencalischen Lyrik rasch emporblühte, war gleich der lyrischen auf den Vortrag vor einem teilnehmenden Kreise gestellt. Wie die homerischen Rhapsoden zogen die wandernden Sänger, die den provencalischen Jongleurs entsprechenden Spielleute (Menestriers), von Burg zu Burg und verherrlichten festliche Tage neben anderem Gesang mit der Rezitation einzelner Teile der epischen Gedichte, der großen gereimten Romane, welche die Trouvères (Troubadours), die eigentlich ritterlichen, an den Höfen der Könige und feudalen Großen heimischen Dichter, auf Grund der verschiedensten Stoffe aufbauten. Waren, wie gleichfalls gesagt, unter diesen Erfindern auch fernerhin Männer geistlichen Standes, so näherte sich ihre Phantasie und ihre Darstellungsweise dem Bedürfnis, ja den Vorurteilen der ritterlichen Lebenskreise und die ritterliche Dichtung trat auch in den nordfranzösischen Landen vom zwölften Jahrhundert an durchaus in den Vordergrund und erlangte eine um so größere Ausbreitung, als die stolze Stellung, welche die französischen und normannischen großen Barone der Krone gegenüber einnahmen, sich durch die Kreuzzüge und die Beziehungen dieser königlichen Vasallen zum Morgenlande noch mehr befestigte. Auf hundert stolzen Schlössern zugleich wurde Hof gehalten und überall stand der Trouvère in Ansehen, waren er und die Menestriers (Minstrels), welche standesgemäße Kurzweil brachten, hoch willkommen. Die Eroberung, welche das angelsächsische Königreich England in die Hand der Normannen gebracht hatte, erschloß der nordfranzösischen ritterlichen Poesie ein weitres Feld ihrer Wirksamkeit und die Verbreitung der epischen Gedichte der Nordfranzosen erkennen wir am besten an dem Einfluß, den sie auf die deutsche ritterliche Dichtung, namentlich in deren Anfängen, geübt.

In die Übergangszeiten, zu den ältesten Verherrlichungen weltlichen Lebens und Kämpfens, führen uns die Gedichte des normannischen Dichters Robert Wace von der Insel Jersey (1090—1174), der „Roman von Brutus“, eine sagenhafte englische Reimchronik, in welcher auch die Geschichte von König Lear erzählt ist, und „Der Roman von Rollo“ (Roman de Rou), eine poetische Wiedergabe der Geschichte der schlachtgewaltigen Normannenherzöge, an der namentlich die Teile, welche die älteren Herzöge behandeln,

in Anknüpfung an alte Volksgesänge gedichtet sein mögen und durch ihre Energie und Lebendigkeit sich auszeichnen.

Wie früher geschildert, war bis in die Zeiten der Kreuzzüge die Dichtkunst des gesamten christlichen Abendlandes fast ausschließlich von Geistlichen geübt und gefördert worden. Naturgemäße Folge davon war das Überwiegen religiöser, kirchlicher Stoffe, die lange Jahrhunderte hindurch wenigstens die niedergeschriebene, Litteratur gewordene, Poesie beherrschten. Noch im zwölften Jahrhundert blieb ein Teil der epischen Dichtung Eigentum des geistlichen Standes, und jeder vergleichende Blick auf die verschiedenen Nationallitteraturen zeigt, wie ähnlich, ja gleichartig die Behandlung gewisser gemeinsamen Stoffe war. Die Evangelien wurden rasch von den Pseudoevangelien und dem ungeheuren Legendenschatz abgelöst, den die christliche Phantasie im Morgen- und Abendlande nach und nach aufgespeichert hatte und für den es eine mündliche, der Weiterverbreitung der Volkspoesie einigermaßen entsprechende Überlieferung gegeben haben muß. Auch auf französischem Boden waren die Geschichten der Heiligen und die wundersamen Berichte, mit denen man die Lücken der Evangelien zu füllen und dem Bedürfnis, über Leben und Umgebungen des Erlösers Ausführlicheres zu erfahren, zu genügen suchte, in Umlauf. Dem heiligen Brandanus und Josaphat folgten ganze Reihen ähnlicher Gestalten nach, an denen die Wirklichkeit keinen Anteil hatte, unter denen aber die einzelnen geistlichen Dichter und ihr spärliches Publikum ihre Lieblinge erwählen und mit besonderer Liebe darstellen mochten. Mit dem Beginn der Kreuzzüge erwachte ein unmittelbareres Interesse an den heiligen Stätten, an dem Lande, in dem der Erlöser gewandelt, an den Wegen, welche die Apostel gezogen, in großen Schichten des kriegerischen, nordfranzösischen Volkes. Und schon lange zuvor hatte sich die Teilnahme der Geistlichen wie der Laien bei einer weltgeschichtlichen Persönlichkeit, bei Karl dem Großen vereinigt. — Vermochten sich die geistlichen Dichtungen im engeren Sinne seit dem elften Jahrhundert von dem starken Interesse für die in voller Wirklichkeit sich abspielenden großen Kämpfe mit der Heidenschaft nicht mehr frei zu erhalten, so trat dies Interesse noch entscheidender und gestaltungskräftiger in der Laiendichtung hervor, die in französischer Sprache als romantisches Epos gedieh, „romantisch“: „weil in dieser Dichtungsart durch die reizende Verschlingung des Kirchlichen und Weltlichen, des Christlichen und Heidnischen, der Tapferkeit und Galanterie der Ritter mit der Schönheit und geselligen Anmut der Damen jene Einheit des germanischen und christlichen Geistes, jene unendliche und allseitige Freiheit der christlichen Kunst zuerst erscheint, die wir vorzugsweise als romantisch ansprechen“. (Fr. Schlegel.) Naturgemäß knüpften die herrschende Stimmung und der poetische Drang des Tages an die schon mythisch gewordene Gestalt des großen Karl an, sein spanischer Feldzug gegen die Mauren und selbst die Kriege gegen die heidnischen Sachsen konnten als Beginn des großen Kampfes gegen die Ungläubigen verherrlicht werden, in dem man mitten inne stand. Schon früh müssen, nach dem Zeugnis, daß die Normannen in der Schlacht von Hastings Taillefers Rolands-

lied anstimmten, volkstümliche Lieder namentlich auf Roland umgelaufen sein. Die großen ritterlichen Epen der Folgezeit gründeten sich jedoch hauptsächlich auf die jedenfalls von einigen Geistlichen zusammengestellte lateinische „Chronik Turpins", als deren Verfasser ein Zeitgenosse Karls galt, der zuletzt Erzbischof von Reims gewesen. — Die hier zusammengeflossenen und mit den Tendenzen des Kreuzzugszeitalters gefärbten Berichte, wurden der Born, aus dem die ritterlich höfische Dichtung ihre zahlreichen, an eine oder die andre Episode aus Karls Leben angeknüpften Gedichte schöpfte. Die Turpinsche Chronik ward nicht lange nach ihrer Entstehung in die Volkssprache übertragen und den ritterlichen Herren und Sängern, welche die Pfaffensprache selten verstanden, zugänglich gemacht. In den zahlreichen Dichtungen aber, die wir hier im Auge haben, traten zwei große Motive in den Vordergrund, welche beide einer weit späteren Zeit als der Karls des Großen entstammen und von denen jedes in seiner Art das Leben des elften bis dreizehnten Jahrhunderts spiegelt. Diese Motive sind Vasallentrotz, überlegnes Selbstbewußtsein der großen Barone und Kreuzfahrerbegeisterung. Kaiser Karl, das gewaltige Haupt der Christenheit, erscheint in einer Doppelgestalt, er ist ein bedrängter fürstlicher Held, der gegen die wilde Kraft und den Rebellensinn seiner trotzigen Reichsbarone, besonders der Söhne Haimons, wie gegen die Verräterei des schlimmen Ganelon von Mainz zu kämpfen hat, und ist zugleich frommer Gottesstreiter, der in der Sache des Christentums wider die Ungläubigen den besten seiner Paladine, seinen heldischen Neffen Roland, opfern muß. Die zwölf, Karl umgebenden, Paladine entsprechen geradezu den zwölf Aposteln, sind geharnischte Apostel, denen im Verräter Ganelon auch der Judas beigesellt ist. In den Paladinen wiederholten sich wahrscheinlich Typen des germanischen, auch auf fränkischem Boden heimischen Volksepos. Waren ihre Gestalten vermutlich schon von Haus aus minder naturmächtig, als jene Typen, so wurden sie durch die französischen ritterlichen Dichter mit Zügen und Eigenschaften ausgestattet, welche der besonderen Welt des Rittertums angehörten. Die karolingische Sage oder das karolingische Epos hat, soviel wir sehen können, niemals und nirgend ein Ganzes gebildet, die Gedichte, aus denen es sich zusammensetzt, reichen über viele Jahrhunderte hinweg und entfernen sich in der Ausgestaltung vom gemeinsamen Mittelpunkt zum Teil so sehr, daß König oder Kaiser Karl in ihnen nur noch wie ein riesiger Schatten erscheint. Als eines der ältesten dieser Gedichte haben wir das um den Anfang des zwölften Jahrhunderts entstandene „Rolandslied" oder „Roman von Roncevaux" des normannischen Dichters Turold (dessen bei der deutschen Bearbeitung weiter zu gedenken sein wird), anzusehen. Nach Annahme einzelner Kenner folgte Turold einem provencalischen Vorbilde, da wenigstens die Rolandsage in der Provence selbständig zu Hause war und nicht erst durch nordfranzösische Rittergedichte (deren die späteren Provencalen mehr als eines übertrugen) bekannt werden mußte. Dem zwölften Jahrhundert gehörten jedenfalls auch noch eine Reihe andrer epischen Dichtungen mit dem Hintergrund der karolingischen Sage an, so die „Romane": „Ogier der Däne" von Raim-

baut de Paris, „Garin le Loherain“ von Jehan de Flagy, sowie die namenlosen Gedichte von der (völlig legendenhaften) „Pilgerfahrt König Karls“ und der „Roman von Fierabras“, welcher auch vollständig ins Provencalische übertragen und durch die südfranzösische Fassung zuerst wieder bekannt wurde.

Schon zu den spätern, das heißt Ausgang des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts entstandenen Gedichten zählt die auf die Sagenepisode von den vier Haimonskindern gestützte Dichtung „Reinald von Montauban“, in welcher, wie in einer ganzen Reihe von folgenden Romanen, die Verhältnisse des Lehnsherrn zu den Vasallen die Hauptmotive der Erfindung abgeben. Verfasser der „Geschichte des edlen und tapfern Ritters Regnault von Montauban“ war jener Hüon von Villeneuve, welchem auch der stoffverwandte „Zauberer Malagis“ zugeschrieben wird. „Ist Reinald der Inbegriff aller Heldenkraft, so ist sein Vetter Malagis, Sohn des Buovo von Aigremont, Inbegriff aller Gelehrsamkeit, jener ernst und zornig, dieser neckisch und versteckt. Die Gelehrsamkeit aber ist in Malagis praktisch geworden und zeigt sich in fröhlicher Zauberei und in Herrschaft über die Höllengeister. Der Charakter dieses Zauberers ist eine der seltsamsten und genialsten Erfindungen des Mittelalters, wo neben echter Religiosität und dunklem Aberglauben sich der Scherz in unglaublicher Freiheit entfalten durfte.“ Gleichfalls noch im zwölften Jahrhundert bemächtigt sich die französische ritterliche Dichtung einer großen Stoffwelt, der früher erwähnten keltisch-bretonischen Sage, der Artus- und Gralssage, welche ihr in Gottfried von Monmouths „Geschichten der britischen Könige“ und in der dem Mönch Nennius zugeschriebenen „Geschichte der Briten“, die zumeist aus Volksüberlieferungen geschöpft ist, entgegentrat. Diese poetische Sagengeschichte, welche die Könige der alten Briten nach dem Muster von Virgils Aeneide mit Troja in Verbindung setzte und wenigstens einen großen Teil epischer Volkspoesie in sich aufgenommen hatte, ward natürlich in der Auffassung der ritterlichen Poeten gewaltig umgestaltet und mit einem ihr ursprünglich fremden Leben erfüllt. Es mochte von Haus aus noch schwieriger erscheinen, als bei den karolingischen Sagen, die Kreuzfahrerstimmungen, die phantastische Thatlust und schwärmerische Religiosität mit den britischen Überlieferungen in Bezug zu setzen, aber es ward in kurzer Zeit vollbracht; die keltischen Helden dienten zu Trägern ritterlichen Sinnes, ritterlicher Sitte und ritterlicher Lust, die heidnischen Märchen wandelten sich in Gefäße der Legende und tiefsinniger Mystik, die dichtende Phantasie schuf rasch eine Fülle von Episoden, Beziehungen und Verknüpfungen, von denen in der ursprünglichen Sage nichts enthalten war. Trotzdem scheinen die ersten französischen Bearbeitungen der britischen Sage nur mäßigen Anteil erweckt zu haben; die Gedichte des Gautier von Map und des Robert Borron (um die Mitte des zwölften Jahrhunderts) sowie andere Versuche, deren gelegentlich gedacht wird und die verloren sind, fanden keine größere Verbreitung, die Jongleurs erschraken vor der Ausdehnung der Geschichten, die sie ihrem Gedächtnis einprägen sollten und

der Stoff behielt vermutlich in den ersten französischen Gestaltungen ein gutes Teil von seiner Fremdartigkeit und Wüstheit. Volle Geltung gewann diese neue Stoffwelt erst durch die großen ritterlichen Dichtungen des Chrestien von Troyes, des unermüdlichen und glücklichen Trouvère der Gräfin Marie von Flandern, der Schwester des Königs von Frankreich, welcher zwischen 1170 und 1190 jene Reihe großer gereimter Romane schuf, an deren Abfassung und Vollendung sich auch andere ritterliche Sänger (wie Hugo von Morville, Gautier de Denet, Mannessier, Godefroy de Laigny) beteiligten, die nicht einmal vollständig erhalten sind (unter anderen ist Chrestiens „Tristan" verloren) und die doch in ihrer bunten Mannigfaltigkeit und ihrer riesigen Ausdehnung schier unübersehbar erscheinen. Die einzelnen großen Werke Chrestiens waren „Geschichten vom Gral" (Li Contes del Gral), der „Roman vom Ritter mit dem Löwen", „Die Geschichten von Erec" (Li contes d'Erec), „Lanzelot vom See", „Die Geschichten von Cliges", „König Wilhelm von England", von denen der größere Teil dem Gral- und Artuskreise angehört. Die Phantasie, das glänzende Kolorit, die Leichtigkeit des Vortrags in seinen sämtlichen Gedichten stellen Chrestien von Troyes im Kreise der ritterlich höfischen Poeten hoch genug, die Breite und die Verworrenheit, welche an vielen Episoden seiner Gedichte gerügt werden, konnten einem Geschlecht nicht zum Bewußtsein kommen, welches gewöhnt war, überhaupt nur Bruchstücke dieser Gedichte vortragen zu hören. Alle Ideale des inzwischen in seine Blüte getretenen Rittertums durchleuchten die unendlichen Abenteuer dieser Gedichte, an allen Gestalten derselben hegte eine Hörerschaft, die hier sich selbst mit ihren Vorzügen und Mängeln wiederfand, lebendige Teilnahme. Sie ließ es sich gern gefallen, daß der keltische Sagenkönig Artus und sein fabelhafter Hof zum Mittelpunkt alles ritterlichen Lebens, aller ritterlichen Eigenschaften und Tugenden erhoben wurden, und daß sich hohe Geburt, Tapferkeit, Vasallentreue in höchster Reinheit bei der Ritterschaft der Tafelrunde vorfanden. Das Leben derselben, in prächtiger Geselligkeit, wie in kühnen Waffenthaten, in Abenteuern und im Minnedienst die Hinzunahme einer besondern, Christus und der Gottesminne geweihten Ritterschaft des Grals, die Vereinigung religiöser Heiligkeit und Tapferkeit und weltlicher Vorzüglichkeit, vervollständigten erst den Kreis und stellten die ganze Welt des ritterlich-höfischen Sinnes vor Augen. Nach Chrestien von Troyes arbeitete noch eine große Anzahl ritterlicher Sänger an der weitern Ausschmückung wie an der Vertiefung der unendlichen Handlungen und Schicksale, die in diesen Gedichten geschildert wurden. Wir werden bei Schilderung der Blütezeit mittelalterlicher Poesie noch darzulegen haben, welchen starken Anteil auch deutsche Dichter an dieser künstlerischen Arbeit nahmen. Aber die Grundzüge waren gegeben, die Hauptgestalten geschaffen und vor allem die Überlegenheit der nordfranzösischen Ritterschaft in allem, was ritterlich und höfisch hieß, in Leben und Kunst anerkannt.

Ein drittes Stoffgebiet nahmen die Dichter dieser Zeit mit dem auf ihre Weise angeschauten und entschlossen umgestalteten Altertum in Besitz.

Auch hier sind es die Begebenheiten, welche den Begebenheiten der eignen Zeit gleichen oder zu gleichen scheinen, die Abenteuer des Trojahelden Aeneas und vor allem die Züge Alexanders des Großen, Kämpfe, die im fernen Ost spielen, dem seit Beginn der Kreuzzüge wiederum alle Blicke zugewandt waren. So entstanden die „Eneide" des Benoist de Saint Maure, die Alexandergedichte des Pfaffen Lambert li Cors und des Alexander de Bernay, denen noch eine ganze Reihe Bearbeitungen desselben Stoffes folgten, welche jedoch nicht für wertvoller gelten, als die bekannten Dichtungen, deren Versmaß für die französische Poesie von weit nachwirkender Bedeutung wurde. Natürlicherweise wurden diese Stoffe, welche den Klerikern näher lagen, als den ritterlichen Trouvères, auch jetzt noch von Poeten geistlichen Standes bevorzugt.

Geistliche sind es wohl auch gewesen, welche zuerst die bei den Franken wie bei allen germanischen Stämmen umlaufenden Episoden aus dem Tierepos in lateinische Fassung brachten, aus der wiederum, noch vor Ausgang des zwölften Jahrhunderts die französischen erzählenden Dichter schöpften. Jene Reihe von Dichtungen, welche als „Roman vom Fuchse" (Roman du Renart) gesammelt wurden und deren Dichter, außer Pierre de Saint Cloud und Richard de Lison, ungenannt blieben, zeigt neben dem schlichten volkstümlichen Humor und der getreuen und scharfen Naturbeobachtung in diesen Fuchsabenteuern ein Moment, welches nachmals der ganzen französischen Litteratur eigentümlich werden sollte: die Neigung zur nüchternen scharfen Weltbeurteilung und Weltschilderung, zur Satire in einer Stärke, welche sonst nur vorgeschrittneren Litteraturen eigentümlich ist, hier aber in den Anfängen der weltlichen französischen Litteratur und nicht nur in den Geschichten von Reinhart dem Fuchse, seinen Gesellen und Gegnern erscheint. Die Lust an der satirischen Wiederspiegelung des Welttreibens, der Hang zu scharfen Ausfällen gegen Zeitgenossen, wären es auch die höchststehenden, die kühl verständige Betrachtung, daß das Leben einmal unheilig sei und trotz aller Heiligen sich schwerlich jemals viel anders zeigen werde, alles das drängt sich schon in das ritterliche Zeitalter der französischen Poesie herein. Die Befähigung der Nordfranzosen dafür war offenbar viel stärker als die Befähigung für die lyrische Dichtung, die man gleichwohl nach dem Muster der Provencalen um die Wende des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts eifrig anzubauen begann. Als der lyrische Hauptdichter dieser Zeit gilt Graf Thibaut von der Champagne, der poetische König von Navarra (1201—1253), welcher, obschon er durch Besitz und Verwandtschaft ein nahes Verhältnis zum schönen Südfrankreich hatte, die Waffen gegen die Albigenser trug und in nordfranzösischer Sprache dichtete. Seine Lyrik blieb gleichwohl ein schwacher Nachklang zu den volleren Tönen der provencalischen Minnepoesie und litt von Haus aus an jener Verkünstelung, welcher die Provencalen erst spät anheimgefallen waren. Auch Gaces Brulez, Colin Muset, der Kastellan de Coucy (dessen persönliche Schicksale Anlaß zu einem der besten späteren Romane „Geschichte des Kastellans

von Coucy und der Dame von Fayel“ gaben), Dans Helinand, der Epiker Chrestien de Troyes zeichneten sich als Lyriker aus.

Die provencalische Sirventendichtung trieb in Nordfrankreich in der satirischen Lyrik des Guiot de Provins einen eigentümlichen Schößling. Der Dichter mag zu jenen Vaganten gehört haben, welche mit Scherers Worten im vorigen Abschnitt charakterisiert worden sind, führte ein poetisches Wanderleben und flüchtete zuletzt in das Kloster und unter die Kutte der Benediktiner von Clugny. Hier entstand zwischen 1203 und 1208 das Lehrgedicht „Guiots Bibel“ (La Bible Guiot), eine Satire, in welcher er Pfaffheit und Laienschaft, Papst und Könige, Rechtsgelehrte und große Barone darstellt wie sie sind, nicht wie sie sein sollen. Seine Ausfälle gegen Rom und den Klerus sind nicht so bitter und heftig wie die des Figueiras, aber noch immer stark und deutlich genug.

Neben der ritterlichen Epik, deren Hauptwerke alsbald den ritterlichen Epikern auch in Deutschland zum Vorbild dienten, entfaltete sich in Nordfrankreich eine beweglichere und leichtere poetische Erzählungskunst, an der von vornherein wohl die Jongleurs, doch auch ritterliche Dichter ihren Anteil hatten. Die kleineren poetischen Erzählungen, die „Lais“, die wir in lebendigster und anziehendster Gestalt aus den Werken der in England lebenden, aber aus Frankreich stammenden Dichterin Marie de France (Anfang des dreizehnten Jahrhunderts) kennen und die so großen Beifall bei der ritterlichen Welt, für die sie bestimmt waren, fanden, daß sie in verschiedene Sprachen und auf Befehl König Haakon Haakonsohns von Norwegen selbst ins Altnordische übersetzt wurden, und in denen sich echt poetisches Talent und jene Einfachheit zeigen, die mit der wirklichen Meisterschaft verbunden zu sein pflegt, die „Contes und Fabliaus“, vom verschiedensten Gehalt und Kunstwert, welche uns den Reichtum mittelalterlichen Phantasielebens vergegenwärtigen, Erzählungen, Märchen von der buntesten Mannigfaltigkeit des Ursprungs, von größter Verschiedenheit im Umfange, Novellen oder gedrängte Romanstoffe, wunderliche Rechtsfälle und sophistische Probleme, tolle Schwänke und Scherze, satirische Allegorien, oft cynisch lustig und frivol, oft moralisch gewendet, fast alle durch die vom vierfüßigen jambischen Vers und der raschen Wirkung des einfachen Reimpaars unterstützte Leichtigkeit des Vortrags ausgezeichnet, versetzen uns in eine tausendfach bewegte, bunte und doch in ihre Anschauungen festgebannte Welt hinein. In ihrer Lebensdarstellung keineswegs auf die Kreise, in denen ritterliches Blut und ritterliche Sitte als höchste Erdengüter galten, allein beschränkt, im ganzen der Neigung zur leichtfertigen Lust, zum lebendigen bunten Wechsel, zum Scherz und Spott mehr huldigend, als einer tiefern Lebensauffassung, steigern sich dennoch einzelne dieser zahlreichen poetischen Erzählungen zur höchsten Wirkung. Der Beifall, den sie fanden, und der starke Einfluß, den sie ausübten, rief von früh an die Gegnerschaft der Geistlichkeit hervor, einzelne Kleriker versuchten die weltlich üppigen Poeten, welche Priestern und Mönchen so gern menschliche Schwachheiten andichteten, mit ihren eigenen Waffen zu schlagen; berühmt ward namentlich die Samm-

lung „Frommer Erzählungen," welche Gautier de Coinsi, der Prior zu St. Medard in Soissons (gestorben 1236) verfaßte, Geschichten, in denen die Wunderkraft und überschwengliche Milde der heiligen Jungfrau oft seltsam genug gepriesen wurde.

Diese gesamten poetischen Erzählungen weisen jedenfalls über den Kreis der ritterlich-höfischen Poesie, welche von Dichtern ritterlichen Standes getragen und von den entsprechenden Lebenskreisen ausschließlich genossen wurde, weit hinaus. Neben der ritterlich-höfischen Dichtung war im Zeitalter der Kreuzzüge eine epische Kunst entstanden, welche vorzugsweise in den Händen der Spielleute lag und, obschon sie sich mit der ritterlichen Poesie mannigfach berührt und durchkreuzt, doch ihre eigene Entfaltung und eine Wirkung erlangte, welche in den verschiedenen Ländern und Zungen wohl eine verschiedene, überall jedoch eine starke und nachhaltige blieb. Sie ist oft um so schwerer von der ritterlichen Dichtung zu trennen, als ihre Träger, die Jongleurs, die Spielleute, mit den höfisch-ritterlichen Poeten eng verbunden erscheinen, als auch sie durchaus weltlich und der mönchisch-asketischen Anschauung noch viel stärker entgegengesetzt ist, als die ritterliche Poesie selbst. Indessen heben sich die Hauptvertreter der letztern jederzeit über den Boden hinaus, der ihnen mit dem Spielmann gemeinsam war. Dies war in der Provence, in Nordfrankreich der Fall gewesen, es zeigte sich auch in Deutschland, wo sich vom Eingang des zwölften Jahrhunderts an gleichfalls eine ritterlich-höfische Dichtung in Lyrik und Epik entfaltete.

Die Anfänge deutscher ritterlicher Minnepoesie weisen in die deutsche Ostmark an der Donau. Der Ritter von Kürenberg (in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts) und Herr Dietmar von Aiste (um 1170 verstorben) waren Vertreter eines ritterlichen Gesanges, der zwar kunstmäßig, aber verhältnismäßig noch schlicht erscheint, beim Kürenberger begegnen wir zuerst der Nibelungenstrophe, die auf epischem Gebiet freilich von größerer Bedeutung werden sollte, als auf lyrischem. Die Herüberwirkungen des provencalischen Minnesangs werden deutlich ersichtlich bei jenem tapfern Friedrich von Husen (gestorben 1190), der in Friedrich Barbarossas Tagen lebte und auf dem großen Kreuzzug des greisen Kaisers und noch vor demselben den Tod fand. Ihm schließen sich Herr Ulrich von Gutenberg, Bligger von Steinach, Reinmar der Alte, Rudolf von Fenis, Heinrich von Morungen, alle noch am Ausgang des zwölften Jahrhunderts, an. Die Dichtungen des Erst- und Letztgenannten namentlich zeigen, wie rasch die deutsch-ritterlichen Poeten mit den Troubadours zu wetteifern wußten. Den Thüringer Heinrich von Morungen dürfen wir „als denjenigen unter den deutschen Minnesängern bezeichnen, der den ihm gebotenen Vorteil, sich an fremden Mustern zu bilden, in der freiesten und selbständigsten Weise benützte. Er hat diejenige Seite der Dichtkunst, durch welche die Provencalen den Deutschen vorzugsweise überlegen waren, die äußere Technik wie die Fülle und Lebendigkeit der Sprache, durchdrungen mit der ihm eigentümlichen innigen Wärme des Gefühls, in seinen Liedern zu vollendetem Ausdruck

gebracht." (Ferd. Michel.) Auch Herr Reinmar der Alte, von Hagenau, der am Hofe der Babenberger in Österreich lebte, zählt zu den interessantern Gestalten im ersten Lenz der ritterlichhöfischen Lyrik.

Neben den Liedern der Troubadours wurden auch die epischen Kunstwerke der nordfranzösischen Trouvères in Deutschland bekannt und alsbald nachgeahmt. Noch in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts hatten, wie schon erwähnt, der Pfaffe Konrad (um 1130) das „Rolandslied" aus dem Französischen, zuerst ins Lateinische und dann in deutsche Reimpaare übertragen, der Pfaffe Lamprecht im gleichen Zeitraum das Alexandergedicht des Aubry von Besançon. Sie halfen die Entstehung und Geltung ritterlicher Poesie fördern, und gegen den Ausgang des Jahrhunderts tauchen die ritterlichen Übersetzer und Bearbeiter der „wälschen" Gedichte und Stoffe auf. Das große Fest, welches Friedrich der Rotbart zur Schwertleite seiner Söhne Heinrich und Friedrich 1184 zu Mainz veranstaltete und zu dem unter siebzigtausend Rittern auch deutsche und ausländische ritterliche Poeten, Jongleurs und gemeine Spielleute in Scharen strömten, gab gewaltige Anregungen und lehrte die empfänglichen Deutschen mit den fremden Kunstformen auch die ritterlich romantischen Stoffe kennen. Rasch nach einander traten Heinrich von Veldecke mit seiner „Eneidt" auf, die er dem Benoist von St. Maure nachdichtete, Eilhart von Oberge, ein Dienstmann Heinrich des Löwen, welcher zum erstenmal die Geschichte von „Tristrant und Isolde" in deutsche Verse brachte, Ulrich von Zazikhofen, ein Thurgauer, der von Hugo von Morville ein französisches Lanzelotgedicht empfing und darauf seinen „Lanzelot" bearbeitete. Auch der unbekannte Dichter von „Athis und Prophilias" und noch manche andere übersetzten aus dem Französischen. Der Sinn dieser Poeten ging ausschließlich auf Wiederspieglung höfischer Sitte, eines Lebens, in dem Hübschheit und Wonne herrscht, sie wetteiferten mit ihren französischen Vorbildern in konventioneller Galanterie, in breiter Beschreibung der ritterlichen Äußerlichkeiten und suchten sie gelegentlich durch sorgfältige psychologische Motivierung, durch ausführliches Ausmalen der seelischen Vorgänge und Stimmungen zu übertreffen.

Aus den wenigen Zeilen, welche diese epischen Dichter ihrem eignen Verhältnis zu den behandelten Stoffen gönnen, läßt sich entnehmen, daß sie zum Teil auf Anregung fürstlicher Persönlichkeiten und hochstehender Damen ihre Werke begannen und daß es in ihren Zeiten schwierig war, ein poetisches Eigentumsrecht zu behaupten. Mit derselben Unbefangenheit, mit welcher sich die höfischen Erzähler die französischen Gestaltungen ihrer Stoffe aneigneten, nahmen andre die fertigen oder unfertigen deutschen Bearbeitungen, um ihren Witz und ihre Kunst daran zu zeigen, Zusätze und Verbesserungen anzubringen. Alle feierlichen Verwünschungen solcher Missethat wollten nicht helfen, die verschiednen Handschriften mehr als eines Werkes erweisen, daß die Lust an der Umänderung unausrottbar und allgemein war. Sie traf auch die Gedichte über heilige Stoffe, wie „Die Kindheit Jesu" des Konrad von Füßesbrunn (um 1186), welcher bekennt, früher Stoffe voll weltlicher Lust

bearbeitet und dann zur Buße sein großes Gedicht geschrieben zu haben. Gerade in dieser „Kindheit Jesu“ zeigt sich der Einfluß der ritterlichen Poesie, die ganz Leben, ganz Gegenwart war und sich die fernsten und fremdesten Stoffe nach ihrem Bedürfnis umschuf. Das Gedicht ward zu einer lebendigen Schilderung häuslicher Zustände und Gebräuche, wie sie im damaligen Deutschland und Frankreich alle Tage zu sehen waren, das Behagen der Dichter an solchen Schilderungen muß auch Hörer und Leser mit einem Gefühl des Behagens erfüllt haben.

Auch das ältere, später überarbeitete Gedicht von „Herzog Ernst“ von unbekanntem Dichter gehört den Anfangszeiten der deutschen ritterlichen Dichtung an. Von der ursprünglichen Fassung sind nur Bruchstücke erhalten, deren Sprache auf den Niederrhein verweist, noch vor Ende des zwölften Jahrhunderts entstand eine zweite uns erhaltene Bearbeitung. Wie weit die lateinischen Vorlagen, nach denen der erste Dichter schuf, auf älteren deutschen Liedern beruhen, läßt sich nicht mehr erörtern, in der Volksphantasie lebte die Erinnerung an die Empörung Herzog Ludolfs gegen seinen Vater Otto I. und die Erhebung Herzog Ernsts von Schwaben gegen Konrad II. Im „Herzog Ernst“ des Gedichts flossen ihre Gestalten, flossen historische, sagenhafte und Elemente des Augenblicks zusammen. Kaiser Otto vermählt sich nach dem Gedichte zum zweitenmale mit der Herzogin Adelheid von Bayern, läßt sich darnach durch Pfalzgraf Heinrich gegen den Sohn Adelheids aus erster Ehe, Herzog Ernst, einnehmen, gestattet einen kriegerischen Einfall des Pfalzgrafen in Herzog Ernsts Land. Herzog Ernst und sein Freund Graf Werner bestehen die unerwartete Fehde tapferlich, der Herzog aber entzündet sich über und während derselben zu solch wildem Grimme gegen den verleumderischen Heinrich, daß er in Speier in die Kaiserburg einbricht, seinen Stiefvater zur Flucht in die Kapelle treibt und den Pfalzgrafen erschlägt. Darüber wird er geächtet und nachdem er einige Jahre hindurch den Kräften des Reichs widerstanden, aber seine Stadt Regensburg verloren hat, beschließt er außer Landes zu gehen, nimmt mit Werner und fünfzig seiner getreuen Vasallen das Kreuz und zieht mit einer Schar durch Ungarn nach Konstantinopel, wo er zu Schiff geht. Von hier an haben die Kreuzfahrer die märchenhaftesten Abenteuer zu bestehen, kämpfen im Land Cipria dem kranichhalsigen Volke eine Königstochter ab, scheitern am Magnetberge, der alles Eisen aus ihren Schiffen gezogen hat, gelangen, so viel ihrer übrig sind, nach Indien und unter vielen kriegerischen Abenteuern endlich nach Jerusalem, welches sie mit den Tempelrittern gegen die Heiden verteidigen. Dann aber erwacht mächtig die Sehnsucht nach der Heimat, sie gehen nach Deutschland zurück und finden das kaiserliche Hoflager zu Bamberg, wo der Kaiser das Weihnachtsfest feiert. Adelheid hat den geliebten und tapfern Sohn heimlich nach dem Münster beschieden, nach der Frühmette wirft sich Herzog Ernst in Pilgertracht dem Kaiser zu Füßen, es erfolgt eine Versöhnung, Herzog Ernst und sein treuer Werner erhalten ihre Lehen zurück. Im Gedicht des zwölften Jahrhunderts trat der Grundstimmung der Zeit gemäß die abenteuerliche Kreuzfahrt mit

ihren zum Teil den Reisefabeln ältester Zeit entnommenen Wundern und der gegen die Heiden an den Tag gelegten Tapferkeit der Helden, in den Vordergrund. Der Stoff weist außerdem eine poetische Seite auf, die der ritterliche Dichter zurückdrängt oder doch wenig beachtet, die aber auf eine frühere und natürlichere Volksüberlieferung zurückweist. In „Herzog Ernst" haben wir eines der unmittelbarsten Beispiele dafür, wie früh die ritterlich höfische Dichtung auch an die lebendige Volkspoesie anzuknüpfen versuchte. Wo dies geschieht, steht immer der Spielmann zwischen dem aristokratischen Dichter und den sehr verengerten Kreisen des Volkes, in denen man noch zu singen und zu sagen wußte. Er war der Bewahrer poetischer Schätze, von denen man in den Burgen und an den Hoflagern nichts oder nur wenig mehr kannte und sein Anteil an dem höchsten Aufschwung der mittelalterlichen Poesie im dreizehnten Jahrhundert darf keineswegs als ein geringfügiger angesehen werden. Die Spielmannspoesie, welche vor der ritterlichen vorhanden gewesen war und die Teilnahme des Adels an der Dichtung überdauerte, darf in keiner Charakteristik der Litteratur des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts fehlen, so schwer ihre Grenzen gegen die Dichtung der Geistlichkeit einerseits, die der Ritterschaft andrerseits auch zu bestimmen sind.

# Die Spielmannsdichtung.

Im Gefolge des Troubadour, des ritterlichen Dichters, betraten der Jongleur, der Menestrier, der Spielmann, Königshallen und Herrenschlösser, begleiteten den Vortrag der vornehmeren Minnedichter und Erzähler und trugen wohl auch die Gedichte derselben in weitere Kreise.

Keineswegs aber beschränkten sich die Spielleute auf das Auswendiglernen, das Singen und Vortragen fremder Poesien. Vielmehr hatten sie von undenklichen Zeiten her neben der Tonkunst die Dichtkunst selbständig geübt und in der Epoche der Kreuzzüge behauptete sich ihre Weltauffassung und Weltdarstellung selbständig neben der ritterlichen. Eine ganze bunte Welt für sich bildeten diese Spielleute, deren Spuren wir in aller Kulturgeschichte des Mittelalters begegnen. „Abgesehen von der naiveren unverwöhnteren Lebenslust in allen Kreisen der mittelalterlichen Gesellschaft, auch die edlen geistigen Bedürfnisse waren fast ausschließlich auf die Spielleute angewiesen. Der Spielmann brachte nicht nur das Beste und Neueste auf musikalischem Gebiet; er war auch für eine Zeit, in der das stumme Lesen kaum erst über die Studierstube des Gelehrten sich hinauszuverbreiten begann, der berufene Vermittler für alle Gattungen der schönen Litteratur, vom ernsten Heldengesang, vom üppigen Ritterroman bis zum derben Schwank und zur neckischen Rätselfrage, ja er war als Darsteller kleiner mimischer Szenen der einzige Vertreter der profanen Schauspielkunst. Als weither wandernder Gast brachte er die Kunde von fremden Ländern zugleich mit den großen und kleinen Neuigkeiten des Tages. Kurz für all die Anregung und Belehrung, welche uns Konzertsaal und Theater, Buchladen und Zeitungsredaktion zu bieten bestrebt sind, hatte beim größten Teil des mittelalterlichen Publikums der wandernde Spielmann zu sorgen. Daneben aber lagen dem fahrenden Volke noch alle jene niederen Unterhaltungskünste ob, die es noch heute in Schenke und Jahrmarktsbude zu üben pflegt. So ergab sich von selbst nach der Wertschätzung der Leistungen eine gesellige Abstufung in dieser bunten Welt; von dem vornehmen Sänger, der im vertrauten Umgang mit Fürsten lebte, bis herab zum bettelhaften Schnurranten, der im Tierfell umhersprang und Feuer fraß." (W. Hertz.)

Für die Litteraturgeschichte hat natürlich nur der dichtende und erzählende Spielmann Bedeutung. Seine Poesie gedieh da am besten, wo das Bedürfnis größerer Massen nach Unterhaltung am stärksten war, wo er hoffen konnte, eine mannigfaltig zusammengesetzte Zuhörerschaft durch die Mannigfaltigkeit

und fortreißende Lebendigkeit seiner Erfindungen zu fesseln. Die poetisch begabten Spielleute hatten das weiteste Stoffgebiet zur Verfügung, nichts hinderte sie, die Volkssage und Volksdichtung, deren Träger und Bewahrer sie mehr und mehr wurden, nach Kräften auszubeuten, nichts verbot ihnen, an die Legende oder das ritterliche Gedicht anzuknüpfen, nichts zwang sie, ihre Darstellung innerhalb der Grenzen einer festen höfischen Sitte und Überlieferung zu halten, sie konnten sich dem Großen und Erhabenen annähern und ins niedrig Komische und Possenhafte herabsteigen. Am thätigsten zeigen sie sich immer, wo es gilt, eine Stoffwelt aus ihrer ursprünglichen Enge und Strenge zu befreien, sie bemächtigen sich der Legende, als dieselbe abenteuerlich und weltlich ward, sie lösen die Episoden der ritterlichen Epen als besondere Abenteuer, Novellen und Schwänke aus dem größern Zusammenhange, sie befreien oft sehr glücklich den poetischen Kern einer Überlieferung von der Bürde unnötiger Beschreibungen und langatmiger Reflektionen. In den Lagern der Kreuzfahrer ist diese Poesie zuerst gediehen, ihre frühesten wie ihre spätesten Produkte tragen gern und zuweilen prahlerisch lügenhaft eine umfassende Vertrautheit mit der Welt und allen Wundern der Ferne zur Schau. Nur ein Teil der Spielmannsdichtungen mag zur Niederschrift gelangt sein, er reicht hin uns einen Begriff von dieser bunten Poesie zu geben, die in deutscher und französischer Sprache gleich merkwürdige Denkmäler hat.

Als sehr alte deutsche Spielmannsdichtungen haben wir die Gedichte „Von König Orendel und Christi heiligem Rock“, von „König Oswalt von England“, von „Salman und Morolf“ und vor allem „Vom König Rother“ anzusehen, in welchem letztern die Verbindung alter Volkssage mit eben jetzt in besonderem Ansehen stehenden Vorstellungen oder mit den vorherrschenden Interessen der Lebenskreise, für die der Spielmann gerade dichtet und vorträgt, nachgewiesen wird. Im legendenhaften wie im weltlichen Stoffe werden bei diesen Gedichten die bunten Abenteuer und der Reiz des Wechsels in den Vordergrund gedrängt, den Mittelpunkt der meisten bildet eine Brautfahrt, die, wie bei König Rother, mit kühnen Wagnissen und stolzem Selbstgefühl zu glücklichem Ende geführt wird. Einzelne Dichtungen schöpfen offenbar unmittelbar aus dem Leben, so das denkwürdige Bruchstück einer epischen Erzählung von einem „Graf Rudolf“, welcher, mit seinen christlichen Glaubensbrüdern entzweit, auf Seite der Heiden tritt und mit ihnen streitet, oder die alten Dichtungen über den Ursprung Pipins und Karls des Großen und die Jugendzeit des letztern, in deren Abenteuern der echte Spielmannston vorwaltet, selbst wenn sie von ritterlichen Dichtern wieder behandelt wurden. Die dichtenden Spielleute scheinen (da viel verdorbene Kleriker und ehemalige Klosterschüler unter ihnen waren) schon früh einen Teil ihrer gereimten Erzählungen aufgeschrieben und gelegentlich an erfindungsärmere Kunstgenossen veräußert zu haben, Eigentumsstreitigkeiten zwischen den fahrenden Dichtern waren an der Tagesordnung, hinderten aber natürlich nicht, daß unzählige Stoffe als Gemeingut galten. Die Spielmannspoesie ging unablässig neben der ritterlichen Dichtung her, bemächtigte sich einzelner Episoden derselben, während

umgekehrt die ritterlich-höfischen Poeten viele von den Erfindungen aufgriffen, welche die Spielleute vortrugen. Im Lauf der Zeit gab es ritterliche Dichter, die sich von den vornehmeren Spielleuten nur noch durch ihre edlere Abstammung unterschieden, so daß namentlich in der Blütezeit der mittelalterlichen Poesie im dreizehnten Jahrhundert die Wechselwirkung zwischen beiden, dem fahrenden Erfinder und dem fahrenden Sänger und Recitator, immer mannigfaltiger ward. Charakteristisch für die Spielmannspoesie blieb die Bevorzugung der starken Handlung, der seltsamen, unerhörten Schicksalswechsel und des fremdartigen Hintergrunds. Durch das ganze dreizehnte Jahrhundert und tief ins vierzehnte hinein pflegten die Spielleute alles, was man zusammenfassend poetische Kleinkunst nennen kann. Auch aus dem Orient wurden ihnen während der Kreuzzüge Stoffe zugeführt, indische, persische, arabische Märchen fanden den Weg nach Europa und wurden, ins Lateinische und in die Landessprachen übertragen, von den Spielleuten begierig aufgenommen. Die Verwilderung des Rittertums, welche seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts eintrat, das Schwinden der Lust am frohen Fabulieren und an der Bethätigung ritterlicher Gesinnung traf die Spielleute nur mittelbar, traf sie aber doch und zwang die eine Gruppe derselben, einen Halt bei der bürgerlichen nicht nur ehrbaren, sondern auch sauertöpfischen und streng moralisierenden Auffassung des Lebens zu suchen, während eine andere und größere zur platteren Possenreißerei herabsank.

Offenbar war der Boden, auf welchem die Spielleute und ihre besondere Poesie am besten und üppigsten gediehen, der romanische. Schon der Zahl nach übertrafen sie die im deutschen Reiche umherziehenden Genossen. „Einzelne Angaben der Chronisten grenzen geradezu ans Unglaubliche. So sollen im Jahre 1324 bei einem Feste der Malatesta in Rimini über 1500 Spielleute mitgewirkt haben. Überfüllt von Lustigmachern, Gauklern und Marktschreiern aller Art war Paris, wo ihnen der sonst übliche Eingangszoll erlassen war. Die Sänger hatten nur dem Zolleinnehmer eine Strophe zu singen, die Affenführer ihre Affen tanzen zu lassen. Kein Land war jedoch so reich an Spielleuten wie Südfrankreich, wovon ein flandrischer Reimchronist des dreizehnten Jahrhunderts sagt: „Als der gute König Karl der Große seine Länder verteilte, gab er die ganze Provence, dieses Land voll Wein und Wald und fließenden Wassern, den üppigen Leckern, den Spielleuten, daher die Provencalen, als ihre Nachkommen, noch immer bessere Lieder und Weisen erfinden, denn jedes andere Volk. — Nach Baudoin aus Condé gehörte es zu den Tugenden eines hohen Herrn, daß er bei Tische fröhlich war und auf die Menestrels hörte. Diese Tugend übte selbst der heilige Ludwig von Frankreich, der, so oft ihm Spielleute am Schluß des Mahles aufwarteten, die Tafel nicht früher aufhob, als bis sie mit ihren Vorträgen zu Ende waren.“ (Hertz.) Bei solcher Gesinnung und Grundstimmung schoß die Spielmannspoesie so gewaltig ins Kraut, als die ritterliche, die Überfülle der Lais, Fabliaus und Contes, der Legenden und Abenteuer zeugt von einem schrankenlosen Phantasieleben, und wie ungleich der Wert dieser bunten Gebilde auch sein

mochte, die besten unter ihnen erregen noch heute frische Teilnahme. Noch im zwölften Jahrhundert entstand in Spielmannskreisen „Aucassin und Nicolette", die jugendstrahlende und in einfacher Anmut Glück und Leid einer treuen Jugendneigung schildernde Erzählung, in der Prosa und Vers charakteristisch wechseln und die für unzählige Spielmannsgeschichten ein unerreichtes Vorbild wurde. Der Name des nordfranzösischen Dichters ist wie die meisten seinesgleichen unbekannt, aber das Gedicht ist eine gute Probe des besten Könnens dieser wandernden Poeten. Die reine Heiterkeit und die unmittelbare Wärme des Gefühls, welche „Aucassin und Nicolette" beseelen, wurden freilich von wenigen erreicht, aber die rasche Abwechslung der Szenen und die erfindungsreichen Hindernisse, welche sich zwischen die jedesmaligen Liebenden und ihre Wünsche stellen, belebt die meisten der französischen Spielmannsdichtungen. Auch bei ihnen ist die starke Einwirkung der Kreuzzüge unverkennbar, die Phantasie der Spielleute verweilte wenigstens ebenso gern im Morgen- als im Abendlande, ja sie färbte, nachdem es mit den kriegerischen Fahrten ins heilige Land so ziemlich zu Ende ging, selbst heimische Stoffe einigermaßen in der Weise der früheren Pilgerabenteuer. Diese Spielmannsdichtung erhielt sich den frischen Erzählungston teilweise auch noch im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, wo die ritterliche Dichtung längst der künstlichen Allegorie und der spitzfindigen Lehrhaftigkeit verfallen war. Sie ging endlich an der erwachenden Vorliebe für die Prosa, an der Abneigung gegen die gebundene Rede unter. Aber drei Jahrhunderte lang standen ihre mit Musik begleiteten oder bloß vorgetragenen Geschichten, die abwechselnd als „Lai," „Fablau" oder „Dit" bezeichnet werden, in Ansehen und Wirksamkeit. Wenn man den Lais (die ursprünglich aus den keltischen Sagenerzählungen hervorgingen) im allgemeinen eine romantische, den Fabliaus eine mehr schwankhafte, den Dits eine didaktische Färbung zuspricht, so ergiebt dies nur ungefähre, keine genauen Grenzen dieser Erzählungsgattungen; dieselben verliefen bei der Vielartigkeit der poetischen Talente und der Mannigfaltigkeit des Publikums oft genug ineinander. Der Fort- oder vielmehr Rückschritt der Zeiten spiegelte sich darin, daß die bedenklichen Schwänke von gehörnten Ehemännern und Eheweibern, von buhlerischen Pfaffen und ähnliche, den Vorzug vor den leidenschaftlichen Liebesgeschichten früherer Zeit erhielten.

Der glücklichsten Periode der Spielmannsdichtung gehört neben vielen namenlosen Poeten jener Huon der Spielmannskönig (Huon le Roy) an, von welchem unter andern lebendigen Dichtungen die ausgezeichnete poetische Erzählung „Der bunte Zelter" (von Wilhelm Hertz trefflich verdeutscht) herrührt. Ein anderer Spielmannskönig Adenez le Roy griff mit seiner großen Dichtung „Bertha mit dem großen Fuß" ins Gebiet der ritterlichen Poesie, der karolingischen Romane hinüber und aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen weiterhin jene prächtigen Schwänke des Ruteboeuf, welcher ein Zeitgenosse des heiligen Ludwig war. In Ruteboeufs Erzählungen macht sich schon das satirische und lehrhafte Element der späteren „Dits" geltend, die meisten derselben wurden auch in andere Sprachen übersetzt und

vielfach nachgeahmt. Eine besondere Stellung nimmt Adam de la Halle von Arras (gestorben 1288) ein, der Spielmann und Hofpoet des Grafen Robert von Artois, den er nach Neapel begleitete, ein dem Kloster entsprungener Poet, welcher aber in nordfranzösischer Sprache dichtete und neben lustigen Liedern und Schwänken das Verdienst hatte, einer der ältesten weltlichen Dramatiker zu sein, dessen Scherz- und Singspiele „Le jeu de la feuillé“ (in pikardischer Mundart) und „Le jeu de Robin et Marion“ als Zeugnisse mittelalterlicher ungezügelter Lust erhalten blieben.

Aber neben den wenigen Schöpfungen, die auf bestimmte Namen zurückzuführen sind, stehen zahlreiche vortreffliche und heitere Gedichte von Unbekannten und lassen uns den Reichtum dieser Poesie einigermaßen überschauen. Gemeinsam war den genannten und ungenannten Poeten die fröhliche Zuversicht und der lachende Übermut, daß die heitere Kunst und ihre Träger unmöglich verderben könnten. Im französischen Gedicht von „Sankt Peter und dem Spielmann“ wird erzählt, daß ein Spielmann von Sens, der dem Würfeln allzuhold gewesen, wirklich für kurze Zeit in die Hölle gekommen und vom Satan als Heizer beim höllischen Feuer angestellt wird. Er spart, da ihn in seinen zerlumpten Gewanden friert, die Scheiter nicht und ist auch sonst dem Teufel willfährig. Aber als er einst den Kessel mit den armen Seelen allein zu bewachen hat und Sankt Peter in die Hölle hinabsteigt, ihn mit Würfeln zu verlocken, widersteht er der Versuchung nicht, setzt die Seelen, die er hüten soll, aufs Spiel, verliert ihrer mehr und mehr und bis auf die letzte an den himmlischen Thürhüter. Der zieht mit den Erlösten froh ins Paradies, der Spielmann bleibt nackt wie eine Kirchenmaus zurück, bis Satan heimkommt, der ihn als unnützen Knecht hinauswirft und sich hoch und teuer verschwört, daß ihm kein Spielmann, Phantast und Sänger mehr ins Haus kommen soll und die Müßiggänger ein- für allemal zu Gott und seinen Scharen verweist, die das ganze Jahr hindurch jubilieren. Etwas von dieser kecken Zuversicht, daß der Poet für die guten Stunden, die er andern bereite, zum voraus aller Sünden los und ledig sei, geht auch durch die ganze spätere Spielmannspoesie hindurch. Während der Blütezeit der großen ritterlichen Dichter hat diese Poesie nicht einen Augenblick aufgehört oder auch nur gerastet, sie hatte es ihrer ganzen Artung nach leichter, sich dem wechselnden Geschmack der Massen zu bequemen und einer roher werdenden Gesellschaft die entsprechende Kost zu bieten, als die höfische Kunst, welche sich sträubte, von der einmal erreichten Höhe herabzutreten. Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert wurde beinahe die gesamte Spielmannspoesie Schwankdichtung und erhielt sich als solche bis in die Zeit hinein, wo bürgerlich seßhafte Poeten die dankbarsten Stoffe dieser Unterhaltungslitteratur übernahmen und in ihrer Weise noch vergröberten. Bis es aber dahin kam, hatten die hervorragenden deutschen und französischen Spielmannspoeten, wie zuerst die Triumphe und Ehren, so darnach die Leiden und Mißgeschicke der weltlichen Poesie zu teilen.

# Die Blütezeit der mittelalterlichen Poesie im dreizehnten Jahrhundert.

Das dreizehnte Jahrhundert und namentlich die erste Hälfte desselben wurden die Blüte- und Glanzperiode der mittelalterlichen Dichtung. Wie das deutsche Reich unter den letzten Staufern in dieser Zeit im Mittelpunkt aller Weltvorgänge und Weltgeschicke stand, wie das deutsche Volk sich des mächtigsten und allseitigsten Kulturaufschwungs rühmen durfte, wuchs auch die deutsche Dichtung zu einer Macht und Vielseitigkeit empor, welche selbst den unmittelbar dahinlebenden, frisch genießenden Zeitgenossen zum Bewußtsein kam. Die größten Schöpfungen dieses beglückten Halbjahrhunderts feierten über ein halbes Jahrtausend später eine denkwürdige Auferstehung und erwachten in der Vorstellung der Deutschen zu neuem Leben; die alten großen Volksdichtungen zeigten sich in der Gestaltung des dreizehnten Jahrhunderts wenigstens zu einem Teile erhalten und die Jahrzehnte, in denen unbekannte, aber nicht untergeordnete „Bearbeiter", die wohl besser Dichter genannt werden dürfen, neben den stolzesten Trägern des ritterlich-höfischen Epos, den lebens- und kunstvollsten Lyrikern einer hochgestimmten und bewegten Zeit gelebt haben müssen, traten nach und nach in die Beleuchtung einer ersten klassischen Periode der deutschen Nationallitteratur. Wenn gleichzeitig auch die ritterliche Dichtung in Frankreich einige ihrer prächtigsten und frischesten Blüten trieb, wenn in Spanien eine Poesie erwachte, die zwischen der Volksdichtung und der geistlich-ritterlichen Dichtung in eigentümlicher Weise in der Mitte stand, wenn die provencalische Minnedichtung einen Nachklang am sicilischen Hofe Kaiser Friedrichs II. fand, so trug dies alles bei, den poetischen Reichtum und die Bedeutung dieses Zeitraums zu verstärken. Ohne alle Frage aber ragte die deutsche Dichtung nach Zahl und Stärke ihrer Vertreter über alle andern Bestrebungen und Schöpfungen des dreizehnten Jahrhunderts hinaus, in wenige Jahrzehnte, welche die Regierungen Heinrichs VI., Philipps von Schwaben und Friedrichs II. umfassen, drängen sich die großen Dichtungen und die großen Dichter eng zusammen.

Nicht zufällig war es, daß vorzugsweise im deutschen Südost die neue ritterliche Kunstdichtung sich der uralten und unvergänglichen Stoffe der germanischen Heldensage, welche mündlich, in Bauernsängen wie in Liedern der Spielleute erhalten geblieben war, bemächtigte. In Bayern und Tirol, Öster-

reich und Steiermark bewährte die neue Kunst eine gewisse herbe Ursprünglichkeit, eine Art Volkstümlichkeit, welche die heimischen Stoffe nicht völlig zu Gunsten der französischen verschmähte. Aus einem Kreise, dem die höfische und ritterliche Sitte der Zeit nicht fremd war, ging auch der oder gingen (wenn man deren mehr annimmt) die poetischen Bearbeiter des „Nibelungenliedes", des größten poetischen Werkes in mittelhochdeutscher Sprache, hervor. Der Streit, ob das „Nibelungenlied" aus alten noch erkennbaren Liedern, die in weit früherer Zeit als zu Ende des zwölften oder zu Eingang des dreizehnten Jahrhunderts vollendet waren, nur lose zusammengefügt, gleichsam nur von Schreiberhand zusammengestellt worden sei, oder ob ein mächtiges poetisches Talent die Neugestaltung unternommen habe, wird nie zum völligen Austrag gelangen. Denn immer wieder tritt es dem Leser des großen Epos entgegen, daß der „Ordner" oder Dichter vom Eingang des dreizehnten Jahrhunderts der gewaltigen Überlieferung nicht frei genug gegenüberstand und Bestandteile der Sage in dieses Epos mit hereinnahm, welche seine eigene Absicht durchkreuzten und also unabweisbar zu der Vorstellung Anlaß geben, daß dem letzten Ordner überhaupt nichts oder nur Unwesentliches angehöre. Und andrerseits erwehrt sich der poetisch Nachempfindende des Eindrucks nicht, daß an der nun schriftlich fixierten Gestaltung eine mächtige Begabung entscheidenden Anteil gehabt haben müsse. „Es zeigt sich, daß das Ganze die innere Einheit der Handlung und der die Handlung beseelenden Idee hat. Das Gedicht beginnt mit Chriemhildens schön aufblühender, ahnungsvoller Jugend, es schließt streng ab mit ihrem Tod auf dem Gipfel ihrer furchtbaren Umwandlung. So bringt es, kann man anführen, der Geist der Sage mit sich, so fand es der Ordner in den Liedern. Allein was letzteres betrifft, ergiebt sich aus dem Gedicht der Klage, welches da anhebt, wo das Nibelungenlied endet, daß Überlieferungen vorhanden waren', welche über Chriemhildens Tod hinausgingen und welche, in irgend einer Gestalt, wohl auch dem Ordner des Nibelungenliedes zu Gebot gestanden wären. Nicht allen Bearbeitern alter Mären ist es gelungen, den Geist der Sage so aufzufassen, daß sie in ihm die Begrenzung ihres Werkes finden. Endlich aber bricht auch noch jene subjektive Einheit hervor, die mit Empfinden und Bewußtsein ihren Gegenstand in sich aufnimmt. Andeutungen der Zukunft finden wir als zum epischen Stil gehörig auch in anderen und älteren Gedichten. Aber dieser ahnungsvolle Hauch durch das Ganze, diese Verkündigung des Unheils von Anfang an, die Vorausschauung in der träumenden Seele, die immer näher rückende und bei jedem Vorschritt wieder durch einen Wehelaut angerufene Erfüllung, diese Weise ist nur dem Nibelungenliede eigen." (Uhland.)

Niemals wird sich unbedingt feststellen lassen, wie weit der Zusammenfluß der ältesten Götter- und Helden- und historischen Sage, der niederrheinischen, burgundischen, gotischen Sagengestalten, die Umbildung jener ältern deutschen Volksdichtung, von der in der nordischen Fassung der Sagen ein Wiederschein wahrnehmbar ist, wie weit die Hervorhebung gewisser Teile der Handlung und die Zurückdrängung anderer im Munde der wandernden Sänger gediehen waren, ehe es

in unsrer Fassung gestaltet, als heroisches Epos am Hof der Babenberger in Wien vorgetragen ward. Doch wie groß immer der Anteil des Dichters vom Ausgang des zwölften oder Eingang des dreizehnten Jahrhunderts an der Fassung sein möge, die auch uns Phantasie und Herz bewegt, das „Nibelungenlied" sucht an erzählender und charakterisierender Kraft, an innerem Reichtum und gewaltiger hochdramatischer Steigerung, an Ernst und Tiefsinn seinesgleichen in der Weltlitteratur! Die uralte Sage von Siegfrieds Werbung, seinem Mord und der dem Mord folgenden Rache ist durch jene echt germanische Grundstimmung getragen und geadelt, die in der Treue den Halt und die Seele, in der Untreue den Fluch alles Lebens erblickt. Im Zuge der Haupthandlung, wie in den mächtigsten Episoden derselben, leben zugleich die uralte germanische Kampflust und die Waffenfreudigkeit der ritterlichen Periode, zugleich das frischeste und freudigste Lebensgefühl und die Schauer der Todesahnung und des Todes; alle Vorgänge wie alle Züge der Gestalten sind von einer Großartigkeit, welche sich jeder Erinnerung einprägt und selbst durch die Milderungen der Abfassungszeit, die Anpassung der Handlung an die herrschende Sitte, scheint die ursprüngliche Naturkraft und die wilde Leidenschaftlichkeit der älteren Sage hindurch. Die christlichen Elemente, welche dem Gedichte beigemischt wurden, wollen wenig bedeuten und nehmen dem innern Wesen des Nibelungenlieds nichts, eher fallen die hinzugekommenen breiten Schilderungen höfischen Prunks und ritterlichen Gebahrens ins Gewicht. Im großen und ganzen wirkt genug von der Kraft und dem Geiste weit zurückliegender Tage nach, es spricht für Kraft und Geist des dreizehnten Jahrhunderts, daß man mit einemmale auch in den Kreisen der vornehmen Bildung die poetische Macht des Nibelungenstoffes wieder zu würdigen wußte. Am fühlbarsten macht sich der Verlust, der auf so langem Wege erlitten worden ist, in der Vorgeschichte des starken, freudigen Siegfried, welche in besondern Sagen und Liedern erhalten blieb und als Erzählung vom „Hürnen Siegfried" noch Jahrhunderte später wieder auftauchte. Von der großen Zahl lebendiger Gestalten des Nibelungenliedes aber gilt vor andern, was Scherer von den Gestalten der gesamten jetzt wieder emportauchenden Heldensage aussagt: „man bemerkt leicht, daß diese Charaktere als sittliche Ideale eine Erbschaft lange verschwundener Tage sind, daß die Verhältnisse, in denen sie gedacht werden, durchaus nicht dem Rittertum entsprechen und daß alles Ritterliche ebenso wie das Christentum ihnen in der Regel nur äußerlich aufgeheftet, selten tiefer eingedrungen ist."

Das Nibelungenlied war der größte und mächtigste, aber nicht der einzige Versuch der poetisch gestimmten und poetisch belebten Zeit, die Handlungen und Gestalten der altgermanischen Heldensage in neuen Fassungen zu gewinnen. In der Nibelungenstrophe schuf auch der ungenannte süddeutsche Dichter, welcher die ursprünglich dem deutschen Norden angehörige Sage von „Gudrun" den Bedürfnissen und dem Gefühl seiner Zeit näher zu bringen suchte. Sein großes Epos in drei Abschnitten erzählt die Entführung Hagens von Irland durch Greife, seine wundersamen Schicksale, seine Vermählung mit Hilde, welche

ihm eine gleichbenannte Tochter gebiert; erzählt weiter die Entführung der jungen Hilde durch Fruote und Horant, den Recken und den Sänger des Königs Hettel von Hegelingen, die Kämpfe Hagens mit den Frauenräubern und die Versöhnung, die zur Hochzeit Hildes mit Hettel führt. Erst die Tochter König Hettels und Hildes ist die Heldin, welche dem Gedicht den Namen gegeben hat, in ihren Schicksalen gipfelt die Erzählung, deren stoffliche Eigenart auf die Zeiten der Normannenzüge, der Seekönige zurückweist, die aber in dieser Gedrängtheit, in der künstlerisch reifen und sichern Ausführung ganz sicher auf einen bedeutenden Dichter schließen läßt. König Hartmut von Normandie und Herwich von Seeland werben um die schöne jugendliche Gudrun, dem letzteren verlobt, wird sie vom ersteren entführt und nach einer Mordschlacht auf dem Wulpensande, in welcher Gudruns Vater Hettel und die Blüte der jungen Mannschaft der Hegelingen fällt, nach Hartmuts Burg Cassiane gebracht. Da sie aber auch jetzt sich weigert, Hartmuts Weib zu werden, in freier und warmer Treue an ihrem Verlobten Herwich festhält, wird sie von der wölfischen Gerlinde, der Mutter Hartmuts, hart behandelt, zu Magddiensten herabgedrückt, ohne ihren Stolz und ihre edle Empfindung je verleugnen zu können. Dreizehn Jahre währen diese Leiden, da endlich können die Hegelingen, Gudruns Bruder Ortwin und ihr Bräutigam voran, an den Rache- und Befreiungszug denken, welcher mit vollem Erfolg gekrönt wird und mit vier Hochzeiten den glücklichsten Abschluß findet. Die Poesie des Stoffes gipfelt in der Treue der Gudrun, in der stillen Gewißheit und Zuversicht dieser Treue bei den Ihrigen, welche so viele Jahre verstreichen lassen müssen, bevor sie zur Rettung zu nahen vermögen. Der Dichter des dreizehnten Jahrhunderts hat dies Moment des Ganzen in den Vordergrund gerückt, und die tiefste und schönste Wirkung seines Gedichts beruht auf den herrlichen Gesängen, in denen Ortwin und Herwich, dem Heere der Hegelingen als Kundschafter voraufreitend, die Schwester und Braut mit ihrer Gespielin Hildburg am Meeresstrande waschend finden, in denen Gudrun von Bruder und Bräutigam endlich erkannt wird, in denen sie Gerlinde mit der plötzlichen Scheineinwilligung zur Vermählung mit Hartmut bethört und in welcher die Normannenburg gestürmt wird. Durch diese Gesänge weht nicht nur der Hauch des Meeres, sondern auch der des wahrsten, kräftigsten Lebens, in ihnen ist die rauhe und wilde Thatkraft der alten Seekönigsgeschichten von dem echten, dem gesundritterlichen Sinne der Blütezeit des Mittelalters durchleuchtet.

Neben den Nibelungen- und Hegelingensagen gingen im deutschen Volke in mannigfachsten Liedern und Liederansätzen die Sagen von Dietrich von Berne, von Ortnit und Wolfdietrich um und die erwachte Teilnahme der Kunstpoesie an der Volksdichtung suchte sich zu Eingang des dreizehnten Jahrhunderts auch dieser Stoffe zu bemächtigen. Die Gedichte jedoch, welche hier aus den alten Volksliedern erwuchsen, gediehen zu keinem in sich abgeschlossenen und vollgültigen Kunstwerke wie das Nibelungenlied und das mittelhochdeutsche Gudrungedicht, vielmehr durchkreuzten sich die jetzt und später entstehenden Dichtungen in wunderlicher und widersprechender Art, und während

einige Gedichte den volkstümlichen Ursprung leicht erkennen lassen, wurden andere, zu diesem Kreis gehörige, durchaus in den Stil der gereimten Ritterromane übersetzt und wimmeln von bunten Abenteuern, in die es schwer ist, Zusammenhang, Folge und Ziel zu bringen. Die Gedichte, welche in einer Fassung des dreizehnten Jahrhunderts vorliegen und einen größeren oder geringeren, aber jedenfalls einen poetischen Wert haben, sind das anmutige ältere Gedicht von „Hugdietrich von Konstantinopel“, in seiner Weise den älteren farbenreichen Spielmannsliedern verwandt, ferner das große Epos „Wolfdietrich und Saben“, welches den Hugdietrich an sich zog, das etwas verworrene vom Zwergkönig „Laurin“ und seinem Kampf mit Dietrich von Berne. Gegen den Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts und zum Teil erst im vierzehnten Jahrhundert entstanden verschiedene weitere dem Dietrichsagenkreise angehörige Gedichte, alle auf den Sagenstoff und die alten Volkslieder zurückweisend, alle aber auch Kennzeichen tragend, daß sie durch die Hände höfisch-ritterlicher Dichter gegangen sind. So in den großen Gedichten „Die Rabenschlacht“ (mit welchem „Dietrichs Ahnen und Flucht“ im Zusammenhang steht) und „Alpharts Tod“, welche zu den schönsten und frischesten aus diesem Sagenkreise gehören, so in „König Ortnit“, „Sigenot“, „Hildebrant“, von anderen zu geschweigen, die wie „Der Rosengarten zu Worms“ erst niedergeschrieben wurden, als sie aus den Kreisen ritterlicher Dichter schon wieder in diejenigen der Volkssänger zurückkehrten. Fällt die Aufgabe, das Verhältnis dieser einzelnen Gedichte und ihrer verschiedenen Redaktionen zu einander und zum Kern des Stoffkreises zu untersuchen, der gelehrten Forschung zu, bleibt hier noch Vieles aufzuhellen und auseinanderzulegen, so ergeben sich doch für die Gesamtanschauung dieser Zeiten und ihrer Poesie schon jetzt unverlierbare Resultate. Ihre Entstehung in dieser Periode der hereindringenden allbewunderten Fremddichtung, die Verbindung der ritterlichen Kunst mit der mächtigen Phantasie und der Gestaltungskraft uralter Volksdichtung, bezeugen ein trotziges Selbständigkeitsgefühl im deutschen Volke, einen starken Widerstand des nationalen Sinnes gegen dasselbe Ausland, dessen Vorzüge man nicht verkannte. Sie bezeugen die noch ungebrochene Lebens- und Wirkungskraft der Volkspoesie, die Weite des Blicks und die Vielseitigkeit der Dichter dieser Zeit.

Die Teilnahme der ritterlichen Kreise an Erfindungen und Gestalten des Volksepos brachte nicht nur wunderliche Verbindungen und Kreuzungen des alten Sagenstoffes, sondern auch einzelne poetische Kunstwerke besonderer Natur hervor. An die „Nibelungen“ versuchte sich das Gedicht „Die Klage“ anzulehnen, ein trauervoller Nachklang zu dem erschütternden Trauerspiel im Hunnenlande. Nach demselben ist der überlebende Spielmann Swemmelin nach Bechelarn zur Witwe Markgraf Rüdigers und nach Worms zur Witwe König Gunthers entsendet. Wir ersehen aus den Rückblicken auf die im Nibelungenlied geschilderten Kämpfe, daß Dietrich von Bern mit seiner Verlobten Herrat und dem alten Hildebrant nach seinem Lande heimgezogen sei, während Etzel allein und völlig niedergebeugt an der Unheilsstätte zurück-

geblieben ist. Nicht erwiesen, aber vielfach angenommen ist, daß der Dichter der Klage auch das Gedicht von „Biterolf und Dietleib" verfaßt habe, welches sich gleichfalls an die Dietrich- und die Siegfriedsage anzulehnen versuchte. Der Gruppe höfischer Gedichte auf Grund der Volkssage schließen sich die Bruchstücke des „Goldemar", des „Walther von Spanien" und andere an, welche aus den schlichten ursprünglichen Formen in die der ritterlichen Kunst übertragen wurden, ohne darum zum völligen Eigentum der letzteren zu werden.

Gleichzeitig mit dieser außerordentlichen Erweiterung des Stoffgebiets der erzählenden Kunst, wurden die größten ritterlichen Dichter in deutscher Sprache auch der fremden Stoffe in ganz anderer Weise Herr, als die ersten höfischen Epiker, die nicht viel mehr als Übersetzer gewesen waren. Zwar stellt sich auch der Dichter, mit welchem die Glanzzeit der ritterlichen Epik im engern Sinne beginnt, der schwäbische Ritter Hartmann von Aue (vor 1220 gestorben) namentlich in seinem dem Artusstoffkreis entnommenen Gedicht noch wesentlich als Übersetzer dar, aber er ringt sich rasch zur Selbständigkeit durch. Seine Dichtungen erweisen, daß er eine geistliche Schulbildung im Sinne seiner Zeit erhalten, das heißt Lesen und Schreiben und neben dem ritterlichen Französisch auch Latein erlernt, sich aber dabei alle Lebensfrische und Phantasie der „ungelehrten" Dichter erhalten hatte. Er war Minnesänger und außer Minneliedern sind uns von ihm zwei sogenannte „Büchlein", Liebesbriefe in Versen, erhalten, welche einen Blick in das Innere seines Lebens thun lassen und eine durchaus liebenswürdige Grundstimmung bekunden. Von seinen vier erzählenden Gedichten scheint der „Erec" eine Jugendarbeit, jedenfalls war sie diejenige, in welcher sich Hartmann am abhängigsten von seiner französischen Vorlage erwies. Höher steht schon seine Legendendichtung „Gregorius vom Stein", in der er gleichfalls eine französische Quelle benützte. Ungeheure Gegensätze des Schicksals sind in dieser Büßerdichtung mit großer Wahrheit vergegenwärtigt. Gregorius, in fluchwürdiger Geschwisterliebe erzeugt und ausgesetzt, vermählt sich später gleich Oedipus mit seiner unbekannten Mutter, läßt sich zur Buße auf einen Felsen in der See anschmieden, wird nach langen Jahren mit der Kunde erlöst, daß er zum Papst erwählt sei und erlangt nun auch Vergebung für die Sünden seiner Mutter. Die ganze Legende läßt uns empfinden, welche Wunderkraft das Mitteltalter der strengen Buße zuschrieb. Die besten Dichtungen Hartmanns sind unzweifelhaft der Artusroman „Iwein mit dem Löwen", in welchem er Chrestien von Troyes zwar in Bezug auf den Gang der Handlung folgte, aber seine Besonderheit in alle Einzelheiten der Charakteristik, der Seelenmalerei, der äußerlichen Schilderung hineinlegt, und die Erzählung „Der arme Heinrich", in welcher der Opfermut eines schlichten Mädchens, die aus Liebe für ihren mit dem Aussatz geschlagenen Herrn ihr Leben hingeben will, um den Kranken mit ihrem Blute zu heilen, vortrefflich dargestellt wird. Im entscheidenden Augenblicke weigert sich der Ritter, das Opfer der Liebenden anzunehmen, wird von Gott selbst geheilt und vermählt sich später

mit dem Mädchen, welche ihr Herz und ihre Liebe in so wunderbarer Weise bewährt hat. Hier wie überall hat sich Hartmann des Stoffes ganz bemächtigt und ihn seiner hellen, frischen, bei aller Frömmigkeit durchaus auf weltliches Leben gerichteten Natur angepaßt. „Hartmann ist neben Wolfram zwar nicht mehr bewundert, aber offenbar mehr geliebt worden, weil er die allgemeine Anschauungsweise der Zeit nur mit der leisen Färbung einer höchst anmutigen Individualität darstellte.“ (Lachmann.) Der freie Fluß seiner Sprache, die ganze maßvolle Haltung seines Vortrags empfahlen ihn den jüngeren Meistern als Vorbild, die Leichtigkeit und die anmutige Lebendigkeit, mit der er selbst dunkle und bedenkliche Momente seiner Stoffe behandelt, ward ebenso empfunden, als die Kristallhelle seiner schmiegsam sanften Worte, welche Gottfried von Straßburg rühmt. —

Neben Hartmann von Aue erscheinen in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts die beiden größten deutschen Epiker des Mittelalters, da wir die Bearbeiter der „Nibelungen“ und der „Gudrun“, welche zur deutschen Volksepik in einem ähnlichen Verhältnis stehen müssen, wie Firdusi zur iranischen Nationalsage und der persischen Epik, dem Namen und der Persönlichkeit nach nicht kennen. Der gepriesenere von beiden ist Wolfram von Eschenbach, in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts aus ritterlichem Geschlecht, das von dem bei Ansbach gelegenen Schlosse Eschenbach den Namen führte, im bayrischen Nordgau geboren. Er war nicht begütert, scheint mit Weib und Kind in beschränkten Verhältnissen in der kleinen Burg Wildenberg gelebt zu haben, die er von den Grafen von Wertheim zu Lehen trug. Auf den Zügen, die er gleich andern ritterlichen Dichtern unternahm, fand er dauernde Aufnahme und Gastfreundschaft am Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen zu Eisenach und verweilte bis zum Tode des Landgrafen (1215) zumeist an diesem. Später kehrte er in seine Heimat zurück und ist jedenfalls vor 1225 gestorben, sein Grab in der Liebfrauenkirche zu Eschenbach ward noch lange gezeigt. Der Künste des Lesens und Schreibens unkundig, selbst das Französische nur mangelhaft verstehend, vertritt er doch die besondere ritterliche Bildung in eigentümlicher Reinheit und Stärke. Die Eindrücke der Natur, des höfischen und ritterlichen Lebens, das er wie kein anderer kannte, alle Ideale der Zeit, wirkten tief auf seine ernstgestimmte Seele und seine Phantasie. Da er die poetischen Schöpfungen andrer sich vorlesen lassen und die eigenen Schöpfungen „sagen“ mußte, so klang in seiner gesamten Kunstübung etwas von jenen Eigenschaften nach, welche die schriftunkundigen und sprachgewaltigen Dichter noch weiter zurückliegender Zeiten auszeichnet. Ein tiefsinniger, von den Heilswahrheiten der christlichen Lehre ganz und gar durchdrungener und erfüllter Geist, besaß Wolfram auch offnes Auge, empfänglichen Sinn für alle Herrlichkeit der Welt und hob kraft seiner Natur das ritterlich-höfische Epos über die bloße Erzählung des wechselvollen Abenteuers weit hinaus. In seinem großen Gedicht „Parzival“ stellte Wolfram die Gralsage in einer ganz neuen und eigentümlichen Beleuchtung dar. Als „Quellen“ für sein Gedicht diente das (bisher nicht aufgefundene) eines Guiot (Kyot)

und des Chrestien von Troyes. Aber indem Wolfram Parzival, den künftigen König des Grals, durch eine Reihe wundersamer Welterfahrungen und tiefer Seelenkämpfe hindurchgehen ließ, gedieh er zu jener Selbständigkeit und zu jener subjektiven Größe der Auffassung, mit der er unter den Dichtern des deutschen Mittelalters allein steht und die bis hierher als mustergültig erachteten Franzosen weit hinter sich ließ. „Wolframs ‚Parzival‘ ist die klassische Gestaltung des Stoffs innerhalb der mittelalterlichen Litteratur. Und er hatte nicht mit namenlosen Erzählern zu wetteifern, deren Erfindungen erst die Seele einzuhauchen war. Wolfram von Eschenbach hat den Stoff mit freier, kühner Künstlerhand ergriffen und ihn reich und schön, voll Farbe, Glanz und Leben gemacht. Ihm gelingt alles, das Naive wie das Bewußte, die Idylle wie das Hoffest, das Melancholische wie das Heitere. Er ist ein sicherer Menschendarsteller wie Shakespeare und ein Dichter der Duldung und Versöhnung wie Goethe.“ (Scherer.) Der Verlauf des ausgedehnten Epos schildert im Eingang die Schicksale von Parzivals Vater Gahmuret, der im Kampf gegen die Heiden fällt, und seiner Mutter Herzeloide, welche, um den Sohn vor gleichem Schicksal zu bewahren, ihn im einsamen Wald, fern von aller Ritterschaft und Rittersitte erzieht. Aber das ritterliche Blut regt sich mächtig in dem Knaben, nachdem die erste Kunde von der ritterlichen Welt an sein Ohr geschlagen, muß ihn die Mutter, die im Kummer darüber hinscheidet, hinausziehen lassen in die Welt. Parzival kommt an Artus Hof, wo ihm Ritterschaft gelehrt wird, unternimmt ritterliche Fahrten, auf denen er die schöne Königin Condwiramurs von feindlichen Drängern befreit und sie zur Gemahlin gewinnt, verläßt sie wieder, um seinem innersten Drange folgend, auf neue Abenteuer auszuziehen, kommt endlich zur Gralsburg, deren Wundererscheinungen ihn mit Staunen erfüllen, wo er aber, einseitig in ritterlicher Sitte befangen, keine Frage menschlichen Mitgefühls für das schwere Leiden des Amfortas und für die Dinge, die er sonst erlebt, erübrigt. Was er unwissentlich verschuldet, erkennt und ermißt er erst, als er eben zum Ritter der Tafelrunde aufgenommen werden soll und Kondrie, die Botin des Grals erscheint, um Schande über ihn wegen seines verstockten Schweigens zu rufen. Da zieht er einsam, nur von Gawan geleitet, vom Hofe des Artus hinweg, denkt den Gral aufs neue aufzusuchen. Er fällt in schwere Zweifel, zürnt Gott, der ihn, den Unwissenden, Arglosen, in solche Schmach habe geraten lassen, und lebt in dieser Dumpfheit der Seele jahrelang dahin, während sein glücklicherer Freund Gawan ritterliche Abenteuer besteht. Endlich an einem Karfreitag wird er von einem wackern frommen Ritter aus seinem unseligen Zustand erweckt, begiebt sich zu seinem Oheim, dem Einsiedler Trevrizent, welcher ihn von seiner finstern gott- und menschenfeindlichen Schwermut erlöst, mit Gottes Ratschlüssen aussöhnt. Seine Kraft ist jetzt wieder gewachsen, im Kampfe mit Gawan, den er nicht einmal kennt, besiegt er diesen, überwindet auch seinen Halbbruder Feirafiß, den Sohn Gahmurets und der Königin Balakane. Da erscheint die Gralbotin wieder, diesmal mit der Kunde, daß Parzival zum König des Grals erwählt sei. Jetzt zieht er hin, thut die Frage

nach dem Leiden des seitherigen Königs, so daß Amfortas genesen kann, und vereinigt sich als Gralkönig wieder mit Condwiramur, die ihm indes das Zwillingspaar Kardriß und Lohengrin geboren hat. In reiner Gläubigkeit und Manneshoheit wird er fortan über das Königreich des Gral herrschen.

Dem Kreis der Artussage gehörte ein zweites von Wolfram begonnenes episches Gedicht „Titurel“ an, von welchem nur zwei Lieder, die Liebe der Kinder Schionatulander und Sigune schildernd, uns erhalten sind. Auch diese Bruchstücke bewähren die seelenvolle Innigkeit, die reine Phantasie des Dichters. Ein Gedicht aus dem karolingischen Sagenkreise „Willehalm“ (Wilhelm von Orange) erzählt, wie Wilhelm die schöne Heidin Arabele entführt hat, die in der Taufe den Namen Gyburg annimmt und sich dem Helden vermählt. Ihr Vater Terramer und ihr heidnischer Gatte Tybalt überziehen deshalb Südfrankreich und bei Alischanz kommt es zur Schlacht, in welcher der Sieg durch die Hilfe des starken Rennewart erfochten wird, den man nach der Schlacht vermißt und dessen fernere Abenteuer späterhin Ulrich von Türheim dichtete. Als lyrischen Dichter kennen wir Wolfram aus einigen schönen Wächterliedern (Tagliedern). Alles was Wolframs Namen trägt, ist durch seltene Würde und Wärme, durch tiefe Beseelung ausgezeichnet und so wenig wir von den persönlichen Schicksalen des Dichters wissen, so dürfen wir aus seiner Dichtung schließen, daß ihm die Treue und Stete, die er als höchste Tugenden nennt, innegewohnt haben.

Als Wolframs poetischer Nebenbuhler, ja als entschiedener Gegner, als einziger Zeitgenosse, der ihm auf einem gewissen Gebiet den ersten Rang streitig machen konnte, tritt im zweiten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts Gottfried von Straßburg, Meister Gottfried genannt, also jedenfalls bürgerlichen Ursprungs und Standes, wenn auch kein Geistlicher, hervor. Aus der Nichtvollendung seines Gedichts hat man geschlossen, daß er vor 1220 aus dem Leben geschieden sei; aus gewissen Momenten desselben darf man folgern, daß er eine in jenem Zeitalter ungewöhnlche freie und umfassende Bildung besaß. Die epische Dichtung Gottfrieds „Tristan“ („Tristan und Isolt“) gehörte mit ihrem Stoff dem Kreise bretonischer Sagen an und als „Quelle“ gilt die Erzählung des Thomas von Britanje oder ein von diesem abgeleitetes französisches Gedicht. Mit seinem großen und dem bedenklichen Stoff durchaus gemäßen Talent, mit einer Überzeugung, nach welcher „niemand ohne Liebe weder Tugend noch Ehre hat“, ward es ihm leicht, die seitherigen Bearbeitungen des Stoffs, nicht nur die deutsche von Eilhart von Oberge, sondern auch alle französischen zu übertreffen. Gottfrieds Darstellung der durch einen Liebestrank vermittelten unauslöschlichen Leidenschaft des ritterlichen Tristan für die schöne Isolt von Irland, die er für seinen Oheim König Marke von Cornwall zur Gemahlin geworben hat, der Folgen dieser heißen Liebe und der schuldvollen, unerschöpflichen Künste, mit welcher sich die Liebenden der Welt gegenüber behaupten, ist von großer psychologischer Tiefe und hinreißendem Zauber. Die leuchtende Klarheit und Durchsichtigkeit des Vortrags, die sinnliche Glut und Kraft, die geistreiche Behandlung der Einzelheiten, das

freie Spiel mit dem Stoff und die tiefere Beteiligung des Dichters in den entscheidenden Momenten; in der Szene mit dem Liebestrank, in der Hochzeitnacht König Markes mit Isolde und Brangäne, in der Begegnung des Liebespaars, als sie vom Zwerg Melot verraten sind und König Marke sie vom Baum herab belauscht, in der Erzählung des Gottesgerichts, in der endlichen Verstoßung der beiden und in der Schilderung ihrer Seligkeit in Waldeswildnis, suchen ihresgleichen. Die Ausführung des groß angelegten und doch von der konventionellen Breite anderer ritterlichen Schöpfungen wesentlich unterschiedenen Gedichts bricht da ab, wo Tristan durch Anknüpfung eines Verhältnisses zu einer andern Isolde (Isolt Weißhand) die Leidenschaft für König Markes Gemahlin zu überwinden sucht und damit lediglich einer schweren Selbsttäuschung verfällt. Daß Gottfried bei Vollendung seines Gedichts der Überlieferung treu geblieben sein würde, welche Tristan und Isolt bis zum Tode aneinander kettet, läßt sich nach seiner ganzen Sinnesweise und Richtung nicht bezweifeln. Der Dichter selbst war von dem Geiste der Weltlust und der Sinnlichkeit beseelt, welche er in seinem Gedicht geradezu verklärt, er ist überzeugt, daß die Liebe als eine andere Macht der Welt und ihren Gesetzen gegenüberstehe, er teilt offenbar bis auf einen gewissen Punkt die Sophistik der Leidenschaft, mit der seine Liebenden ihr Thun und Lassen rechtfertigen. Nicht einen Augenblick aber kommt ihm in den Sinn, daß diese Leidenschaft eine Lüge, ein Selbstbetrug sei, denn ihm ist sie und in seinem Gedicht bleibt sie die ergreifendste, unüberwindlichste Wirklichkeit, ja sie gilt ihm als eine sittliche Macht, die andern sittlichen Mächten auf Leben und Tod den Krieg macht. Zwischen einem Dichter wie Gottfried und dem Dichter des „Parzival“ konnte es nichts anderes geben als Fehde, auch wenn sie nicht ausgesprochen worden wäre.

Neben und unmittelbar nach Wolfram und Gottfried, deren epische Dichtungen weithin bekannt und geschätzt gewesen zu sein scheinen, traten zahlreiche andere ritterliche Poeten auf, welche die Welt des höfischen Epos zu erweitern und den Standesgenossen immer vertrauter zu machen bestrebt waren. Der talentreichste dieser Dichter war wohl Konrad Flecke, schwäbischer oder schweizerischer Herkunft und ritterlichen Standes, dessen Gedicht „Flore und Blanscheflure“ zu den anmutigsten und herzgewinnendsten Schöpfungen des Mittelalters gehört. Auch Konrad Flecke schuf nach einem französischen Vorbild, aber mit selbständiger Phantasie und Empfindung. Der Stoff selbst, die treue Liebe und schließliche Verbindung eines durch alle Gefahren geprüften jugendlichen Paares, des heidnischen Königssohns Flore (Flos) von Spanien und eines christlichen Mädchens Blanscheflure (Blancflos), zeichnet sich durch einen Zug von Einfachheit und innerer Größe vor andern Erfindungen der Zeit aus, in Fleckes Behandlung tritt vor allem die Treue und unwandelbare Hingabe der aus einer Kinderneigung erwachsenen Liebe zu tage. Flore und Blanscheflure werden die Eltern jener Königin Bertha, welche die karolingische Sage Karl dem Großen zur Frau gab und damit war der Anschluß auch dieser selbständigen Geschichte an die vertraute Stoffwelt gewonnen. Auch

Wirnt von Gravenberg, ein Franke, der längere Zeit am Hofe der Herzöge von Meran gelebt hatte, dichtete ungefähr gleichzeitig mit Gottfried und Wolfram; sein Artusgedicht „Wigalois“ kennzeichnet ihn als Schüler oder Geistesverwandten Hartmanns von Aue und war selbständiger als viele andere verwandten Stoffes, da Herr Wirnt seinen Stoff, die abenteuerlichen Schicksale eines Sohnes von Gawein, nur durch mündliche Erzählung kennen gelernt hatte. Minder erfreulich zeigt sich die Kunst des steirischen oder kärntischen Edlen Heinrich von dem Türlin (um 1220 bis 1230), welcher in dem epischen Gedicht „Die Krone“ nach Chrestien von Troyes die endlosen Abenteuer Gaweins besang und dabei in Verzauberungen und galanten Szenen bedenklichster Natur schwelgte. An die großen Dichter schloß sich Ulrich von Türheim insofern unmittelbar an, als er eine Fortsetzung von Wolframs Gedicht Willehalm „Der starke Rennewart“ und eine dergleichen des „Tristan“ dichtete, welche die Geschichte des unselig-seligen Paares von der Heirat Tristans mit Isolde Weißhand bis zum Tode Tristans und der blonden Isolde in einfachen Versen erzählt. Ulrich von dem Türlin (nicht mit Heinrich zu verwechseln) schuf als Ergänzung zu Wolframs Willehalm ein Gedicht „Arabele“, die Bekehrung und Entführung dieser jungen Heidenkönigin durch Willehalm, also die Vorgeschichte zu den Kämpfen bei Alischanz darstellend.

Der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gehört noch eine Gruppe von deutschen ritterlichen Epikern an, deren bedeutendster Rudolf von Ems allerdings schon 1254 in Italien, wohin er König Konrad gefolgt war, gestorben ist. Er war geborner Schweizer, stand in Diensten der Grafen von Montfort und scheint seine Hauptwerke zwischen 1230 und 1254 verfaßt zu haben. Nicht nur seine sprachliche Meisterschaft, sondern auch eine glückliche Heiterkeit des Sinnes, einfache Klarheit der Anschauung und lebendige Phantasie zeichnen ihn unter den Zeitgenossen aus. Seine erzählenden Gedichte schöpfte er aus den verschiedensten Stoffkreisen, er hinterließ einen „Wilhelm von Orlens“, ein farbenreiches in ritterlich-höfischer Welt spielendes Gedicht, die schlichte legendenhafte Erzählung „Der gute Gerhard von Köln“, eine neue Bearbeitung des „Baarlam und Josaphat“ des alten christlichen Romanes des Johannes Damascenus, ein „Alexander“-Gedicht und die unvollendete „Weltchronik“, welche Konrad IV. dem Staufer gewidmet wurde. Der Dichter konnte seine Geschichtserzählung in Versen nur von der Weltschöpfung bis zum König Salomo fortführen, ward übrigens mit diesem Gedicht die Quelle für die Kenntnis des Alten Testaments in Laienkreisen. — Einige Jahrzehnte nach Rudolf lebten Berthold von Holle aus dem Hildesheimischen, der die Gedichte „Demantin“, „Crane“ und „Darifant“ hinterließ, von denen, wie es scheint, nur Bruchstücke erhalten blieben, Konrad von Stoffel, dessen epische Dichtung „Gauriel von Montabel“ (der Ritter mit dem Bock) wiederum den Artusgedichten hinzuzurechnen ist. Ebenso die poetischen Werke des Dichters, welcher als der Pleier bezeichnet wird, die Gedichte „Garel vom blühenden Thal“,

„Tandarois“ und „Meleranz“; das gegen den Ausgang des Jahrhunderts entstandene Gedicht „Lohengrin“, dessen unbekannter Dichter wahrscheinlich in Bayern zu Hause war. Selbständig erscheint die ungefähr gleichzeitige sehr reizende poetische Erzählung „Mai und Beaflor“, deren Motive an diejenigen deutscher Volksmärchen erinnern.

Einige Dichter der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts heben sich dadurch von der Menge ab, daß sie entschlossen aus dem Leben schöpfen, auch wo dies Leben mit den ritterlich höfischen Idealen der eben vergangenen Zeit nicht mehr zusammenklingen wollte. Der vorzüglichste Poet dieser Art war Wernher der Gärtner (der Gartenäre), in Bayern daheim, der Verfasser der in ihrer Art vollendeten Dichtung „Meier Helmbrecht“. Dieselbe erzählt lebendig die Schicksale eines Bauernsohnes, der nach der Herrlichkeit ritterlich höfischen Lebens lüstern, sich unter ritterliche Wegelagerer und abenteuerndes Gesindel begiebt, seine Schwester einem seiner Raubgesellen vermählt. Bei der Vermählungsfeier wird die Bande aufgehoben, neun werden gehenkt, Helmbrecht die Augen geblendet; als er schließlich Zuflucht auf dem verachteten väterlichen Meierhof sucht, wird er dort zurückgewiesen, im Wald aber von Bauern, die er im Übermut mißhandelt, erkannt und gleichfalls an einem Baum aufgehenkt. Neben der frischen Unmittelbarkeit und der gesunden Empfindung dieser Dichtung ist dieselbe sittengeschichtlich hoch bedeutsam, sie giebt ein Gegenbild zu der einseitigen Verherrlichung alles ritterlichen Wesens. Dem frischen Lebensbild des „Meier Helmbrecht“ gesellten sich in der gleichen und der nächstfolgenden Zeit andere poetische Erzählungen von realistischem Gehalt, unter anderem die kleinen Dichtungen des Herrant von Wildonie, eines steirischen Edlen, ferner die Geschichten und Schwänke, welche der österreichische Dichter, der unter dem Namen der Stricker bekannt ist und um 1250 lebte, zu einem Gedicht „Der Pfaffe Amis“ vereinigte. Diese kleinen Erzählungen übertrafen in ihrer Lebendigkeit und ihrem kecken Humor die großen Gedichte des Strickers (einen Artusroman „Daniel von Blumenthal“ und eine Neubearbeitung des alten Rolandliedes, welches „Karl“ betitelt ward) bei weitem.

Der „Pfaff Amis“ des Strickers, obschon noch vollkommen frische und unmittelbare Schwankerzählung, deutet schon auf eine lehrhafte Tendenz, welche mitten in allem Schwelgen in Thatsachen und Abenteuern wieder zu Tage trat. Ganz frei waltet diese Tendenz in dem Gedicht „Der wälsche Gast“ des Thomasin von Zirkläre (Circlaria), das um 1216 entstanden scheint. Thomasin leitet alle Tugenden von der Beständigkeit (Stäte), alle Untugenden von der Unbeständigkeit (Unstäte) ab und vermischt in charakteristischer Weise christliche Tugend- und höfische Sittenlehre. Die letztere überwiegt durchaus in dem Lehrgedicht „Der Winsbeke“ (einem ritterlichen Herrn von Windsbach zugeschrieben), die Lehren eines ritterlichen Vaters an seinen Sohn über Weltklugheit, Frauendienst und Schildesamt zusammenfassend. — Eine größere Weltkenntnis und lebendigere Mannigfaltigkeit der Erfahrung entwickelt der Dichter Freidank, wie sich wohl annehmen läßt ein Fahrender, ein Spiel-

mann, aber in den ritterlichen Lebenskreisen und allen ritterlichen Vorurteilen seiner Zeit, namentlich in der Abneigung gegen bürgerlichen Erwerb, entschieden daheim. Sein Lehrgedicht „Freidanks Bescheidenheit“ ist eine Sammlung von Sprichwörtern, kleinen Fabeln und Reflexionen in knapper und fester Form, ein guter Teil von ihnen mag aus älteren Gedichten entlehnt sein. — Noch vor dem Schluß des dreizehnten Jahrhunderts beendete Hugo von Trimberg, wahrscheinlich im Dorfe Trimberg im Bistum Würzburg geboren, jedenfalls zwischen 1260 und 1309 Rektor zu Bamberg, das umfangreichste Lehrgedicht dieser Zeit „Der Renner“, in welchem die poetische Begabung, die sich namentlich in den eingestreuten kleinen Erzählungen oft zu höchst lebendiger Wirkung erhebt, und der lebhafte Antrieb sich ziemlich glücklich die Wage halten.

Ein letzter Vertreter des phantasiereichen und kunstfrohen dreizehnten Jahrhunderts, der aber schon unter dem Einfluß veränderter Zustände: der politischen Zerrissenheit des Deutschen Reiches, der schnellen Verwilderung des Adels, der schwindenden Lust an der fröhlichen Kunst und mit ihr der „Milde“ stand, war der erzählende und lyrische Dichter Konrad von Würzburg (gestorben 1287), von dem wir leider nicht mehr wissen, als daß er bürgerlichen Ursprungs war, viel umherzog, in Straßburg und zuletzt in Basel lebte. Sein allegorisches Gedicht „Klage der Kunst“ läßt Frau Kunst im zerrissenen Kleide vor die Gerechtigkeit treten und Klage gegen die Freigebigkeit führen, welche in gegenwärtiger Zeit sich schlechten Dichtern huldreich erweist und die guten darben läßt. Konrad rühmt noch einmal die einst hochgepriesenen Tugenden der höfischen Zucht, der Wohlredenheit und setzt sich vor, wie die einsame Nachtigall zu singen, auch wenn ihm niemand lausche. In der That gehörte er zu den produktivsten Dichtern des deutschen Mittelalters, es unterliegt keinem Zweifel, daß ihn die Not des Lebens zwang, jedem Auftrag, welcher ihm erteilt ward, nachzukommen. Die Anschmiegungsfähigkeit seiner Phantasie an jede Art Stoff und eine leichte anmutig fließende Sprache kamen ihm dabei zu Hilfe. Der Grundton seiner großen erzählenden Dichtungen ist daher verschieden wie derjenige seiner Lieder, unter denen sich Tanzlieder und Wächterlieder (Taglieder) neben geistlichen Liedern, namentlich zum Preise der heiligen Jungfrau, befinden. Auf die letztere schrieb er auch das größere Gedicht „Die goldene Schmiede“, in dem er sich einem Goldschmied vergleicht, welcher der allerheiligsten Gottesmutter eine Strahlenkrone schmiede. Der Stimmung dieses halb geistlichen Gedichts verwandt sind die Legendendichtungen Konrads „Alexius“, „Silvester“, „Pantaleon“. Um deutlich zu machen, wie man wohl thue, der irdischen Herrlichkeit zu mißtrauen, erzählt er in dem Gedicht „Der Welt Lohn“, was seinem poetischen Vorfahren, dem Wigalois-Dichter Wirnt von Gravenberg, widerfahren sei. Derselbe hat immer einer schönen Frau, welche sich die Welt nennt, gedient. Als er ihren Minnelohn erfleht, wendet sie sich um und zeigt ihm ihre Kehrseite mit Geschwüren, Schlangen und Kröten bedeckt, Herr Wirnt rüstet sich alsofort zu einer Kreuzfahrt und kehrt von der Welt zur Buße. Immerhin aber läßt

sich Meister Konrad durch seine Erkenntnis nicht abhalten, ritterliche Geschichten zu erzählen, unter denen „Das Herze“ der Geschichte des Kastellans von Coucy und der Dame von Fayel nachklingt. Volkstümlicher und frischer erscheinen die aus lateinischen Quellen geschöpften poetischen Erzählungen „Engelhart und Engeltrut“, „Kaiser Otto mit dem Bart“ und „Der Schwanenritter“, letztere die Sage von Lohengrin neu behandelnd. Ganz und gar auf den Boden des ritterlich höfischen Romans wagte sich der Dichter mit dem Epos von „Partonopier und Meliur“, das er nach einem gleichnamigen französischen Werke bearbeitete. Das größte Gedicht Konrads (und mit seinen 60000 Versen das längste der mittelhochdeutschen Dichtung überhaupt) „Der trojanische Krieg“ blieb gleichwohl unvollendet. Ein Werk, mehr erstaunlichen Fleißes als poetischen Dranges und Geistes, in welchem der wunderliche Roman, den sich das Mittelalter über den Trojazug zusammengefabelt hatte, in seiner ganzen Breite, von Paris und Achilles Geburt und Erziehung an, über Helenas Entführung bis zum Kriege, an welchem alle Völker der Welt teilnehmen, vorgetragen, die griechische Sage zu einer riesigen Kreuzzugssage umgestaltet wird, in welcher sich alle Christen und Heiden der Welt gegenübertreten.

Als Meister Konrad aus dem Leben schied, war nicht nur die alte lebendige Teilnahme an phantasiereichen Abenteuern bereits abgeschwächt, sondern auch die ritterliche Lyrik, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts so voll und laut ertönte, im Verklingen. Beinahe gleichzeitig mit den großen Wiederbelebungen der Heldensage, mit den namhaftesten Meistern der höfischen Epik lebte auch der größte deutsche Lyriker des dreizehnten Jahrhunderts, Walther von der Vogelweide, süddeutscher, wahrscheinlich tirolischer Abkunft, im letzten Drittel des zwölften Jahrhunderts geboren, nach 1228 unter der Regierung Kaiser Friedrichs II. in oder bei Würzburg gestorben. Walther von der Vogelweide, der zuerst um 1190 am Hofe zu Wien auftauchte, gehörte zu jenen ärmeren Dichtern ritterlicher Abkunft, welche sich vom dichtenden Spielmann kaum unterschieden und alle Not der Fahrenden zu bestehen hatten. Nacheinander sah er sich auf die Milde Philipps von Schwaben, Landgraf Hermanns von Thüringen angewiesen, schalt in seinen Liedern die Kargheit Ottos IV., des Welfen, und erhielt endlich von Friedrich II. ein kleines Lehen, das er mit wahrhaft jauchzender Freude begrüßte. Walther war ein lyrisches Genie, dem sich jedes Erlebnis zum Liede wandelte, welchem der ergreifendste und vollste Ton für jede Stimmung zu Gebot stand, so daß in seinen Gedichten sich neben den süßesten Klängen politische Lieder finden, die wie Schwertschläge erklingen und den großen gewaltigen Kampf der Zeit in unmittelbarer Leidenschaft begleiten. „Als Minnesänger ist er der innigste und reichste Poet, wir finden bei ihm jene bekannten Gattungen und Formen des Minnelieds: spielende Wonne und sehnendes Leid im Sommer und Winter, dienstliches Werben, Gespräch zwischen Ritter und Frau, Meldung des Boten, Trennung der Liebenden, wenn der Tag durch die Wolken scheint, Hilferuf an Frau Minne, Klage über die Merker, ein verhaßtes Geschlecht, das die

Freuden der Liebe belauert und stört." (Uhland). Aber Herrn Walthers Lyrik wiegte sich nicht allein auf diesen beliebtesten Klängen. Als Spruchdichter zeigte er einen frischen und tiefen Blick, helles und doch mildes Urteil für alle Erscheinungen des Lebens; als politischer Dichter riß er unwiderstehlich hin, Thomasin von Zirkläre beschuldigte ihn im „Welschen Gast", daß er Tausende bethöre, „Gottes und des Papstes Gebot" zu überhören, in den Kämpfen zwischen Kaiser und Papst nimmt er ohne Wanken Partei für den weltlichen Herrscher, mit tiefem Wehe sieht er durch die päpstlichen Ansprüche die Ordnung und den Frieden der Welt gefährdet, mit leidenschaftlichem Ingrimm ruft er aus, daß der Papst alle zum Abgrund hinabreiße:

Warum nicht klagen alle zum Himmel dieses Weh
Und fragen Gott, wie lange die Schmach er ruhig seh?
Man stört sein heilig Walten und fälscht sein heilig Wort;
Der Papst, sein Schatzverwalter, stiehlt seinen Himmelshort
Und übt, ein Fürst des Friedens, hier Raub, dort blut'gen Mord;
Wie lang noch wird der Herrgott das sehen und nicht strafen:
Es wütet wie ein Werwolf sein Hirt in seinen Schafen!

Dieselbe warme vaterländische Empfindung, welche er in seinem Liede zum Lobe der deutschen Frauen anmutig ausgedrückt und die ihn, der viele Lande gesehen und in den besten gerne gewirkt hat, deutsche Art über alles stellen läßt, schlägt in Flammen empor, wo ihm Glück und Ehre des Vaterlandes gefährdet erscheinen. Voll Trauer und mit poetischem Prophetenblick spürt er gegen das Ende seines Lebens, daß eine neue schlechtere Zeit im Anzuge ist, er weiß wohl, daß der Verfall höfischer Sitte und höfischer Kunst nur ein äußeres Zeichen politischer und sittlicher Wandlungen ist, die ihm das Herz beklemmen. Wie in der freudigen Zuversicht und Lebenslust seiner Jugend bleibt Walther von der Vogelweide auch im Alter eine anziehende Gestalt, männliche Fassung, klaren Blick, warmes Gefühl bewahrt er unter allen Wechseln der Stimmung. Die Kunst Walthers zeigt ihn von den Mustern der Provencalen bereits wieder unabhängig; Formen von größter Mannigfaltigkeit, welche er mit künstlerischer Meisterschaft beherrscht, eine Sprache, welche zu gleicher Zeit alle Schulung und Zierlichkeit der höfischen Bildung und daneben die bildliche Kraft und sinnliche Frische des Volksliedes besitzt, unterstützen die poetische Natur, das reiche Empfindungs- und Gedankenleben des Dichters. Die Einwirkung desselben auf die zeitgenössische und die sich unmittelbar anschließende Lyrik war denn auch eine außerordentliche, freilich vermochte er seine Frische, Tiefe und Vielseitigkeit, den glücklichen Zusammenklang verschiedener Elemente in seiner Poesie, so wenig zu vererben, wie das starke Gefühl für Würde und Wohlfahrt seines Volkes, das Bewußtsein einer großen Zeit anzugehören.

Von den zahlreichen Minnesängern, welche neben Walter von der Vogelweide im dreizehnten Jahrhundert den ritterlichen Gesang vorzugsweise pflegten, nennen wir hier nur Ulrich von Singenberg (um 1230), der ausdrücklich Walther als seinen Meister bezeichnet, Otto von Botenlauben (gestorben

1245), der aus dem Geschlecht der Grafen von Henneberg stammte und lange im heiligen Lande lebte, Hildebold von Schwangau, gleichfalls Kreuzfahrer, Dichter von Klage- und Tanzliedern, Rubin, ein Schüler Walthers, Leutold von Säben, Ulrich von Winterstetten. Unter den fürstlichen Minnesängern tauchen König Heinrich VII., der unglückliche Sohn und Konrad der jüngere (Konradin), der noch unglücklichere Enkel Kaiser Friedrichs II., Markgraf Heinrich, der Erlauchte, von Meißen (gestorben 1288), Wizlav von Rügen (gestorben 1305) auf. Einen, wenn nicht lehrhaften, doch andern Ton als den der ritterlichen Minne schlägt Reinmar von Zweter an.

Der berühmteste, wenn auch nicht erfreulichste deutsche Minnesänger der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ward der Steirer Ulrich von Lichtenstein (um 1200—1276), welcher dreißig Jahre seines Minnewerbens und Frauendienstes in dem denkwürdigen Buche „Frauendienst" geschildert und damit das Urteil der Nachwelt über Wesen und Wert der höfisch-ritterlichen Minne viel ungünstiger beeinflußt hat, als er sich träumen ließ. Neben den Gedichten, die er an die von ihm verehrten und gepriesenen Damen gerichtet, teilt er jede phantastische Thorheit, zu der ihn die Minne verlockte, ganz unbefangen mit, erzählt, wie er, obschon verheiratet und Familienvater, im Minnedienst durchs Land zieht, einmal als König Artus und ein andermal als Frau Venus vermummt, wie er zu Ehren einer Spröden turniert, sich auf ihre Bemerkung, daß ihr sein Mund nicht gefalle, den Mund operieren läßt, oder sich trotzig einen vorher schon verwundeten Finger abhaut und ihn an seine Dame sendet. Trotz all dieser Phantastik ist er „ein oberflächlicher Weltmensch, der schöne Frauen, gutes Essen, schöne Rosse, gutes Gewand und schöne Helmzierde als die fünf höchsten Freudenquellen des Mannes aufzählt." (Scherer). Die in seinen Bericht eingeflochtenen Lieder und Büchlein (gereimte Liebesbriefe), namentlich die ersten, zeigen noch wenig vom Verfall der höfischen Lyrik; nicht nur die künstlichen strofischen Formen beherrscht er mit Sicherheit, seine Bilder sind zum Teil sehr lieblich und frisch, der Ausdruck seiner Empfindung erscheint meist zart und wahr. Allerdings versinken diese Perlen in dem Meere selbstgefälliger Thorheit, mit welcher er seine Fahrten und Abenteuer schildert. Andere Minnesänger späterer Generation waren Konrad von Hohenburg, Konrad von Landegg (der Schenk von Landeck). Im allgemeinen begann gegen den Ausgang des Jahrhunderts die Betrachtung und Spruchweisheit auch bei den Poeten ritterlichen Ursprungs zu überwiegen — freilich mit einer sehr bemerkenswerten Ausnahme.

Im ritterlichen Frauendienst und in der Minnepoesie lag neben echter und schöner Empfindung, ein Element der Unnatur, welches sich im Laufe der Zeit verstärkte und steigerte. Nicht allen war es gegeben, wie Walther, in den Jungbrunnen des frischen Lebens zu tauchen, und dennoch doch wieder die guten Weisen seiner alten Sangeskunst zu treffen. Gegenüber der konventionellen Minnepoesie kam eine neue Art von Kunst empor, welche sich an die Tanzweisen, Spottlieder der Bauern (Dörper) anschloß, eine naturalistische Richtung, welche mit den Liedern des baierischen Ritters Nithart (Neidhardt)

von Reuenthal anhebt. Der ritterliche Sänger mischt sich nicht nur in den Sommerreihen der Dörfer, begehrt, der Damen müde, nach „niederer Minne", nach der frischen Sinnenlust, welche ihm die Bauernmädchen bieten können, er dichtet seine Lieder in den volkstümlichen Weisen und spiegelt in ihnen die Erlebnisse und Bilder wieder, welche der Reihen unter der Dorflinde ihm gebracht hat. In seinen Winterliedern tritt der Spott über die plumpen Bauernburschen, die im Übermut ihres Wohlstands höfische Sitte und höfische Prunkkleidung nachahmen, ihm den Platz zu ihren Mädchen vertreten und seine fortgesetzten Werbungen mit denselben Prügeln bedrohen, die sie übrigens auch fleißig gegeneinander selbst schwingen, in den Vordergrund. Sämtliche Gedichte aber, wenn auch hervorgegangen aus einer entschiedenen Lust, sich der herrschenden Minnepoesie zu entziehen, ja entgegen zu setzen, waren doch wieder für den Vortrag bei Hofe bestimmt, die Bauern erfuhren es, daß sie und ihre Freunde Gegenstände des Hohnes für den adligen Sänger seien und scheinen Herrn Nithardt bitter gehaßt zu haben. Der Ton aber, den der höfische Dorfpoet zuerst angeschlagen, klang weit und stark nach. Selbst der Schenk und Minnesänger Ulrich von Winterstetten (s. o.) sagt gelegentlich den hochfahrenden Damen ab, welche ihre Minner selten oder zu spät beglücken und will sich einem frischen Mädchen widmen, die seine Freude mehren kann. Auch Herr Steinmar aus dem Thurgau (um 1270), der sonst höfischer Liebe gehuldigt, besingt später lieber das üppige Wohlleben, das sich im ländlichen Wirtshaus gewinnen läßt, huldigt der frischen Dirne, die nach Kraut geht oder verspottet die hergebrachten Wächtertageweisen durch den Ruf des Hirten, der das ländliche Mädchen von ihrem Liebsten im Heu emporscheucht. Auch Herr Gottfried von Neifen verschmäht den Anschluß an den volkstümlichen Gesang nicht und wetteifert in der Darstellung froher Scenen aus dem bunten Leben und der niedern Minne mit den vorgenannten Dichtern. Ein Poet besondern Schlages war der Tannhäuser, der aus Baiern oder Österreich gebürtig und, ob ritterlicher Abkunft oder nicht, jedenfalls ein „Fahrender" gewesen sein muß, welcher, nachdem er am Kreuzzuge Kaiser Friedrichs II. (1228) teil genommen, „sonder Dank" viel in der Welt umhergekommen ist und sich zuletzt an Konrad IV. und den jungen Konradin anschloß. Eine „Hofzucht", die ihm bald zu- bald abgesprochen ward, erteilt ernsthaft Anweisung zum Essen in guter Gesellschaft und kontrastiert sonach mit den mutwilligen Liedern des Tannhäuser, die auf kecke Verspottung der höfischen Minne und ihrer Unnatur, auf frischen Genuß des günstigen Augenblicks hinauslaufen. Da sich der Tannhäuser seines Glücks bei Frauen rühmt und daneben ein Bußlied hinterließ, so mag aus der Erinnerung an diese Widersprüche die spätere Tannhäusersage entstanden sein, laut welcher der edle Ritter Tannhäuser, der in sündiger Lust im Venusberg geweilt hatte, und endlich als bußfertiger Sünder vor Papst Urban tritt, vom Haupt der Christenheit mit Strenge abgewiesen wird und darnach wieder im Venusberg verschwindet. Gelegentlich ist auch versucht worden, in Tannhäuser den fabelhaften Dichter Heinrich von Ofterdingen zu erkennen, welcher in dem Gedicht

„Vom Wartburgkrieg“, das gegen den Schluß des Jahrhunderts entstanden sein mag, als der Gegner Wolframs, Walthers und anderer Dichter übermütig auftritt. Die Lieder vom Wartburgkrieg bilden eine Art lyrisches Drama, in welchem sich die einzelnen Sänger in Rätselgedichten zu übertreffen trachten und dessen dunkler Hintergrund die Fiktion ist, daß der Ofterdinger Leib und Leben für seinen poetischen Sieg eingesetzt hat. Wenn die Gedichte bis zum Schluß des ersten Teils, wo Ofterdingen besiegt unter den Schutz der Landgräfin flüchtet und sich auf Meister Klinsor aus Ungarn als Schiedsrichter beruft, noch einigermaßen deutlich die Situation spiegeln, werden sie im anderen Teile des Werkes immer dunkler, unverständlicher; es mag auch sein, daß das Gedicht in der vorliegenden Fassung unvollständig ist. Jedenfalls läßt sich an Schöpfungen wie dieser oder an Schöpfungen wie der jüngere „Titurel“ des bairischen Ritters Albrecht von Scharffenberg (um 1270) um so weniger Freude gewinnen, als hier Phantasie und lebendige Darstellung hinter die dunkle und seltsame Gelehrsamkeit des Mittelalters zurücktreten. Die Unsicherheit der Empfindung und Lebensanschauung, die Besorgnis, mit den alten Mitteln und Weisen der ritterlichen Dichtung keine volle Wirkung mehr erzielen zu können, gaben sich gleichmäßig in der höfischen Dorfpoesie wie in der Hereinziehung dogmatischer und poetischer Gelehrsamkeit kund. — Welche besondern Töne übrigens die deutschen Dichter der letzten Jahrzehnte anschlagen mögen, ein Ton klingt durch alle Poesie hindurch, daß es vorüber sei mit der Pflege der guten Kunst, mit der Milde und Freigebigkeit gegen die dichtenden Sänger, daß die Zeiten hart und ehern geworden sind.

In Frankreich (nach der Vernichtung der provencalischen Selbständigkeit ausschließlich in Nordfrankreich) gedieh während des ganzen dreizehnten Jahrhunderts die ritterliche Poesie vorwiegend epischen Charakters in unverminderter Fülle weiter. Die früher genannten Hauptvertreter ritterlich höfischer Poesie Chrestien von Troyes, Huon von Villeneuve, Marie de France ragten alle ins dreizehnte Jahrhundert herüber, an sie und ihre Werke aber knüpften ganze Reihen von poetischen Erzählern an. Die Stoffkreise gestatteten noch eine unendliche Ausdehnung und die Erfindungskraft konnte sich namentlich in der Erweiterung der flüchtigsten und untergeordnetsten Episoden der karolingischen wie der keltischen Sage zu großen Gedichten bewähren. In den gereimten Romanen des karolingischen Kreises tritt das Motiv des kühnen Vasallentrotzes gegenüber dem schwachen oder mißleiteten Könige, immer stärker hervor. Es belebt bereits den Roman des Hugo von Villeneuve, von „Huon von Bordeaux“, kehrt in den „Romanen“ „Ogier der Däne“ des Raymbert von Paris, in denen von „Guy von Nanteuil“ und „Doolin von Nanteuil“ wieder. Auch die Kreuzzüge und der Drang der französischen Ritterschaft nach den Herrlichkeiten und Genüssen des Orients spiegeln sich immer stärker in diesen epischen Gedichten. Die Verbindung der einzelnen Episoden mit dem Kern des gesamten Stoffes, dem Kriege Karls des Großen wider die Heiden, wird eine immer äußerlichere, losere. Und während in den älteren Dichtungen des elften und zwölften Jahrhunderts die Liebe in diesen

abenteuer- und kampfreichen Erfindungen in zweiter Linie stand und die Frauengestalten zum guten Teil dürftig und uninteressant erschienen, näherten die ritterlichen Dichter des dreizehnten Jahrhunderts, welche einzelne Helden der volkstümlichen Sage behandelten oder Lokalsagenhelden mit dem Kreise Karls des Großen in Beziehung setzten, sich dem Geist und der Darstellungsweise jener Gedichte, welche aus dem Born der bretonischen Sagen schöpften. Die Unterschiede zwischen dem Chanson de geste und dem Abenteuerroman verwischten sich in dem gemeinsamen Bestreben, eine ritterlich-höfische Hörerschaft zu entzücken. Die hierher gehörigen Trouveres, die wir dem Namen nach kennen, der schon genannte Raymbert, Bertrand de Bar sur Aube (der den Roman „Girart de Viane" dichtete), Herbert le Duc (dem das Gedicht „Fulque de Candie zugeschrieben wird) treffen in ihren Bestrebungen entschieden mit den Nachfolgern des Chrestien von Troyes zusammen, die im dreizehnten Jahrhundert noch sehr zahlreich waren und den Artusroman in langatmigen Dichtungen immer weiter ausspannen, so daß endlich das Bedürfnis erwuchs, die ganze Abenteuermasse und vielnamige Heldenschar in einem Prosaromane darzustellen.

Das frischeste poetische Leben und das gesteigerte Selbstgefühl der ritterlichen Kreise und ihrer Dichter offenbarten sich in den Dichtungen, welche unmittelbar aus dem Leben geschöpft wurden. Wohl erhielten die Gedichte von den Paladinen und den trotzigen Vasallen Karls des Großen, wie jene von den Rittern der Tafelrunde und des Grals, durchaus die Färbung der Zeit und mitten unter Wundern und altersgrauen Mären kam das Jahrhundert der Kreuzzüge, der ritterlichen Fehden, der Turniere und Feste zu Recht. Aber gewisse Seiten des Lebens ließen sich in den überlieferten Stoffen nicht darstellen und treten erst in poetischen Erzählungen zu Tage, welche alle dem dreizehnten Jahrhundert angehören. Der berühmteste dieser Zeitromane ist die in Prosa und Versen von ungenanntem Dichter verfaßte „Geschichte des Castellans von Coucy und der Dame von Fayel". In derselben wird berichtet, wie der Minnesänger Raoul de Coucy um die Liebe der holden Dame von Fayel wirbt und dieselbe erringt, sich aber schließlich gedrungen fühlt das Kreuz zu nehmen. Im heiligen Lande bei der Belagerung von Akkon (Ptolemais) findet er durch einen vergifteten Pfeil der Ungläubigen den Tod, befiehlt seinem vertrauten Knappen ihm nach dem Tode das Herz auszuschneiden und der Dame von Fayel zu bringen, der es allein gehört hat und gehören soll. Der treue Diener trägt in der That das Herz des ritterlichen Dichters in goldnem Gefäß nach dem schönen Frankreich, fällt aber in die Hand des Edelherrn von Fayel, der von dem Verhältnis Coucys zu seiner Gemahlin unterrichtet und mit wütender Eifersucht erfüllt ist. Er jagt dem Knappen das Herz ab, läßt es in seiner Küche unkenntlich zurichten und bei der Tafel seiner Gemahlin vorsetzen. Als die Dame das Herz verzehrt hat, enthüllt er ihr mit unedlem Hohne, was sie gegessen. In schmerzlicher aber hoher Fassung erklärt Frau von Fayel, daß, nachdem sie sich mit so edler Speise genährt, keine andere irdische Nahrung mehr ihre Lippen entweihen

soll, und stirbt den freiwilligen Hungertod. — Minder tief, aber nicht minder charakteristisch in ihrer Art ist die Dichtung „Gerard de Nevers“ (Le Roman de la Violette) des Gilbert von Montreuil aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Gerard de Nevers geht einen thörichten Wettstreit mit Liziard von Forest über die Tugend seiner Geliebten, der schönen Eurianthe ein, setzt seine Lande zum Pfande ihrer Tugend und würde über Liziart triumphieren, wenn es diesem nicht gelänge, Eurianthe im Bade zu belauschen und durch die Angabe, daß sie an ihrem Körper ein veilchenartiges Mal trägt, seine Verleumdung, daß er ihre Gunst erworben, glaublich zu machen. Gerard verläßt Eurianthe, die er erst töten wollte im wilden unwegsamen Walde, erhält später ihre Unschuld bestätigt und sucht nun verzweifelt und unter hundert Abenteuern und abenteuerlichen Heldenstücken nach der Verlorenen. Schließlich besiegt er Liziart im Gottesgerichtskampfe zu Montargis und vermählt sich mit der wiedergefundenen Eurianthe. Zum Kreis dieser Dichtungen gehören ferner „Parthenopeus de Blois“ von Denis Piramus, „Der Graf von Poitiers“ von ungenanntem Dichter. In die zeitgenössische Feudalgeschichte im letztern „Roman“ wird mit höchster Naivität der Kaiser „Noiron“ (Nero) als christlicher Prinz verflochten. So muß auch die Dichtung „Florent und Octavian“, die vom römischen Kaiser nichts als den Namen trägt und deren Inhalt dem späteren deutschen Volksbuche von „Kaiser Octavianus“ entspricht, es muß das Gedicht „Graf Peter von Provence und die schöne Magelone“ den sittenschildernden der Zeit hinzugerechnet werden. Schlossen sich die genannten Romane aus dem französischen Leben des Mittelalters einerseits mit den leichteren und kürzeren verhältnismäßig realistischen Fabliaus und Contes zusammen, die zu hunderten erfunden und umhergetragen wurden, so verfielen sie andererseits der ganzen Phantastik mittelalterlichen Wunderglaubens, wofür der Werwolf-Roman „Wilhelm de Palerme“ und manche andere lebendige Zeugen sind.

Gegen den Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts läßt sich auch in der französischen Litteratur eine Abnahme der frischen Erfindungskraft, der einfachen und überzeugenden Darstellungskunst spüren, eine wachsende Neigung zur Allegorie ward der Unmittelbarkeit der Dichtung verhängnisvoll. Die Neigung dazu lag entschieden im französischen Geiste und hatte sich in der besonderen Vorliebe für die vieldeutigen Gral- und Artussagen kundgegeben. Jetzt aber, wo die ganze Fülle der möglichen Abenteuer erschöpft schien und wo die Forderung, daß die Poesie neben der Phantasie auch den Verstand befriedigen solle, vielerseits laut ward, erlangten allegorische Dichtungen von größerem Umfang, welche zu Spielen des Scharfsinnes sowohl der Poeten, als ihrer Hörer und Leser wurden, in welche sich alle erdenkliche Gelehrsamkeit der Zeit hineintragen ließ, den Vorrang. Die berühmteste dieser Dichtungen ward der „Roman von der Rose“, welchen Guillaume de Lorris (gestorben 1260) erfand, aber nicht vollständig ausführte. Der Dichter schildert die Hindernisse, welche sich der Liebe entgegenstellen, die Bedrohung der berechtigten Liebeswünsche durch Laster, Thorheiten und andere Leiden-

schaften, er stellt dar, wie mit Hilfe der Tugenden schließlich alle Hindernisse besiegt werden und die Rose gewonnen wird. Das Wesen des allegorischen Gedichts bedingt, daß ein andres gemeint als dargestellt sei; auch wo ein Stück Wirklichkeit in schmeichelnden und blendenden Farben erscheint, bedeutet dasselbe etwas, das mehr erraten als empfunden werden muß. Die Ausführung aber schwoll zu ungeheurer Breite an und nachdem Guillaume de Lorris die ersten 4500 Verse des Gedichts geschrieben hatte und durch den Tod an der weitern Ausführung behindert worden war, übernahm es ein pariser Dichter Jean de Meung (le Clopinel, gestorben 1318), den Roman von der Rose zu vollenden, was er unter Hereinziehung vieler Dinge, die in des ersten Erfinders Plan nicht gelegen hatten, mit weiteren 19000 Versen vollbrachte. Das Ganze erregte die vollste Teilnahme der Zeit um 1300 und behauptete seine Wirkungsfähigkeit über ein volles Jahrhundert. „Allgemein gelesen, von den Advokaten bestritten, von den Priestern verdammt, von den Frauen gefürchtet, weil es sie alle für leichtfertig erklärte, von den Männern bewundert, befriedigte es die wollüstige Phantasie durch symbolische Zweideutigkeiten, die in der ganzen Anlage seiner Allegorien gegeben waren, das Rechtsgefühl durch seine Satiren, den Verstand durch seine Grübelei.“ (Rosenkranz.) Jedenfalls war mit dem Beifall, den der „Roman von der Rose“ fand, mit den Nachahmungen, die er hervorrief, die französische ritterliche Poesie in eine Richtung gekommen, welche sie während des späteren Mittelalters nicht wieder verlassen sollte.

Im dreizehnten Jahrhundert begann auch im christlichen Spanien und während man mit den Waffen in der Hand den seit König Roderichs Tagen in dem größern Teile der pyrenäischen Halbinsel herrschenden Arabern ein Stück spanischen Bodens nach dem andern abstritt, eine nationale Dichtung, Volkspoesie und Kunstpoesie zugleich, sich zu entfalten. Die Verhältnisse lagen hier so eigentümlich, daß an den kleinen spanischen Höfen des Nordens die provencalischen Troubadours bereitwillige Aufnahme und bewundernde Nachahmung fanden, während in der sich bildenden spanischen (kastilianischen) Sprache eine epische Poesie gedieh, welche in Hunderten und aber Hunderten von Romanzen die der Volksphantasie am tiefsten eingeprägten Ereignisse jener sturmvollen Jahrhunderte feierte, während deren das spanische Volk um seine Existenz rang. Freilich kann die Existenz der Romanzen, welche im Munde des Volkes und wandernder Sänger lebten, historisch gleichfalls nur bis zum Beginn des dreizehnten Jahrhunderts zurückverfolgt werden, freilich wurden Romanzen erst aufgezeichnet, als sie schon längst Schöpfungen der Kunstdichtung zur lebendigen Unterlage dienten, aber von allen andern innern Gründen abgesehen, belegt schon die Thatsache, daß die Gestalt eines Helden aus dem elften Jahrhundert, die des Cid el Campeador, im Mittelpunkt der Romanzendichtung steht, daß der Beginn derselben in weit frühere Zeit zurückführt. Wenn ohne Zweifel die reichen und wechselvollen Begebenheiten der Landesgeschichte seit dem Einfall der Araber die Gegenstände der Romanzendichtung bildeten: „der Übermut des letzten Gothenkönigs, die übereilte Rache

des Grafen Julian, die unselige Schlacht, die mit dem Sturze der Gothenmonarchie und dem tragischen Untergang des Roderich endete, der heroische Widerstand Pelayos in Asturien, die glorreichen Thaten des Cid, seine Liebe zur Ximena, sein Zweikampf mit deren Vater, seine immer mit Undank belohnte Ergebenheit für den angestammten Herrscher, die Ermordung des Königs Sancho vor Zamora; die romantische Liebe Alfonsos VI. zur schönen Zaide, des Gonzalo Gustios da Lara zur Tochter Almansurs, der Bruderstreit zwischen Peter dem Grausamen und Heinrich von Traslamare, der Mord des Meisters von St. Jago und das traurige Schicksal der unschuldigen Blanca, der Glanz und jähe Sturz des Alvaro de Luna" (Schack), die Abenteuer und Schicksale des Ruy Diaz de Bivar, des Cid, blieben die zahlreichsten, die volkstümlichsten und jedenfalls diejenigen, in denen sich die Besonderheit des älteren spanischen Volkscharakters, die einfache Größe einer rauhen, aber gläubig zuversichtlichen und jugendlich hoffnungsreichen Periode am treuesten spiegelt. Das älteste schriftliche Denkmal spanischer Poesie, seinerseits bereits ein Kunstprodukt, war das spätestens um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandene „Gedicht vom Cid", bei dessen unbekanntem Verfasser man vielleicht schon eine gewisse Bekanntschaft mit den französischen ritterlichen Dichtungen aus dem Karlskreise voraussetzen darf. Die dem Namen nach bekannten spanischen Dichter des dreizehnten Jahrhunderts waren der Weltpriester Gonzalo von Berceo (um 1250), dessen Gedichte „Vom heiligen Dominicus", „Von der heiligen Oria" und „Die Wunder der heiligen Jungfrau" an die ältere christliche Legendendichtung in nationalnaiver Weise anknüpfen; dann Juan Lorenzo Segura aus Astorga, mit dem großen Gedicht „Alexander der Große", in welchem die Einwirkung der französischen Epik offen eingestanden wird, endlich König Alfonso VI. (Alfons der Weise 1226—1284), welcher als Herrscher von Leon und Kastilien die letzten Vertreter provencalischer Poesie begünstigte, aber die werdende spanische Litteratur mit seinen „Gesängen" (Cantigas) bereicherte. Aus nicht völlig aufgehellten Ursachen entschied sich König Alfons in diesen religiösen vorwiegend der allerheiligsten Jungfrau und Gottesmutter gewidmeten Gedichten die galicische Mundart zu brauchen, welche nur in einem Teile des von ihm beherrschten Gebietes gesprochen ward. Wahrscheinlich fand er, daß dieselbe sich den Formen der provencalischen Lyrik, die ihm zum Vorbild dienten, besser anbequeme. Indes hielt ihn dies nicht ab, in seinen nur zum Teil erhaltenen „Klagen" (Querellas) sich der kastilischen Mundart zu bedienen, welche nach und nach die von den Poeten bevorzugte ward. — Ein viel bedeutenderer Dichter als Alfonso war am Ausgang des dreizehnten und zu Eingang des vierzehnten Jahrhunderts sein Neffe, der Infant Don Juan Manuel (gestorben 1347), welcher zwölf Werke verfaßt haben soll und jedenfalls der Dichter des eigentümlichen Werkes „Der Graf Lucanor" (deutsch von J. von Eichendorff), eine Sammlung von Geschichten, Fabeln und Anekdoten, offenbar nach arabischen Quellen verfaßt, ausgezeichnet durch frische Lebendigkeit des Vortrags und durch eingewebte poetische Sprüche. Das

Ganze erweist, daß auch die ritterlichen Poeten der frühesten spanischen Litteratur volkstümlicher dachten und schrieben, als die französischen. Zeitgenosse Prinz Juan Manuels war der Dichter, der unter dem Namen der Erzpriester von Hita bekannter ist als unter seinem eigentlichen Juan Ruiz und der unter der Regierung König Alfonsos XI. seine kleinen Erzählungen, Fabeln, Lieder, Lehrgedichte und kecken Allegorien in den Rahmen einer poetischen Erzählung vereinigt und die grundverschiedenen Gegenstände und Stimmungen, denen die Mannigfaltigkeit seiner Formen entspricht, in sehr geschickter Weise miteinander verknüpft hat. Der Grundton des Erzpriesters ist nicht der fromme, sondern der lebensdurstige, er hat, da er unter dem Einfluß des Planeten Venus geboren ist, ein beständiges Bedürfnis nach Liebschaften und weiß neben unglücklichen genug von glücklichen Liebeshändeln zu berichten. In echt mittelalterlicher Weise empfindet er daneben die Sündhaftigkeit solchen Treibens und läßt es an frommen Ermahnungen und Lehren, an der Verherrlichung der Pilgerfahrten und Bußwerke, an geistlichen Liedern, die zum Teil sehr innig klingen, nicht fehlen. Der Dichter nimmt auch in der großen Allegorie von der Schlacht zwischen Doña Quaresma (dem Fasten) und Senhor Carnevale (dem Fasching) mit all seinen geistlichen Genossen teil und hilft den Fasching besiegen und in Fesseln legen. Es ist nicht seine Schuld, daß dieser nach vierzig Tagen wieder entwischt, sich mit Amor verbindet und nun neue Siege erficht. Ziehen doch namentlich dem Amor Geistlichkeit und Laienschaft, Minnesänger und Mönche, Nonnen und fahrende Frauen entgegen, warum soll der arme Erzpriester allein zurückbleiben? Er setzt seine Liebesbotin, die viel verschlagene „Klosterläuferin" wieder in Thätigkeit und erhält sie in derselben bis an ihren Tod. Mit der Grabschrift der vortrefflichen Botin und der endlichen Erkenntnis des Lebenslustigen, von der Hinfälligkeit alles Irdischen, langt er glücklich wieder bei der Empfindung an, daß nur die Liebe zur heiligen Jungfrau allein dauernd beseligen könne. Die Weise des Erzpriesters von Hita war jener der besten französischen Spielleute, der kecken fahrenden Kleriker vielfach verwandt, die besten Seiten mittelalterlichen Dichtens, die Natürlichkeit, die lebendige naive Freude an dem was er darstellt, treten auch bei ihm zu Tage.

Neben diesen hervorragendsten Erscheinungen hat die mittelalterliche spanische Litteratur bis zum vierzehnten Jahrhundert noch mancherlei aufzuweisen. Legendendichtung und chronikalische Epik standen im Vordergrund der bewußten Bestrebungen, sie gesellten sich zur Romanzendichtung, deren beständige Pflege und Fortdauer durch gewisse historische Zeugnisse beglaubigt ist. An die aus der nationalen Geschichte stammenden Stoffe schlossen sich früh die französischen Sagen von Roland und Karl dem Großen, der Volksheld Bernardo del Carpio bildet die Verbindung zwischen den ursprünglich spanischen und den von jenseits der Pyrenäen aufgenommenen Überlieferungen. Seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ging übrigens die Weiterbildung der Romanzendichtung, wenn nicht ausschließlich, so doch vorwiegend in die Hände berufsmäßiger Poeten (juglares) über, welche mit den französischen

Jongleurs die größte Ähnlichkeit hatten. Die eigentümlichen Verhältnisse Spaniens, die Thatsache, daß sich hier Kreuzzugsstimmungen und Kreuzfahreraufgaben bis ins fünfzehnte Jahrhundert erhielten, daß der Kampf gegen die „Heiden" bis zur Eroberung von Granada fortwährte, wirkten zur Erhaltung und beständigen Vermehrung der volkstümlichen Romanzenpoesie zusammen; ein Kern, wie er in der Geschichte des „Cid" gegeben war, um den sich eine große Anzahl von Romanzen zu einer Art epischen Darstellung kristallisierten, entstand nicht wieder.

Knüpfte die spanische Poesie mehrfach an die provencalische an (mit der sie die arabischen Kultureinflüsse ohnehin gemeinsam hatte), so erschienen Anfänge italienischer Poesie, welche in das dreizehnte Jahrhundert gehören, noch viel abhängiger von der Lyrik der Troubadours. In Italien fehlten eine Reihe von Voraussetzungen, aus denen namentlich die ritterlich-höfische Poesie erwachsen war. Wohl hatte sich in mannigfachen Mundarten durch die ganze Halbinsel eine Volgarsprache entwickelt, aber in Kirche und öffentlichem Leben, in Predigt, Rede und Schrift herrschte das Lateinische bis zum Ausgang des zwölften Jahrhunderts fast unumschränkt. So weit Teilnahme für die fröhliche Kunst vorhanden war, sprach sie sich in der Aufnahme und Nachahmung provencalischer Sänger aus, in provencalischer Sprache versuchten eine ganze Reihe von Norditalienern zu dichten, unter denen namentlich Markgraf Albert von Malaspina am Ende des zwölften und Sordello von Mantua am Ende des dreizehnten Jahrhunderts, zu nennen sind. Erst im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts und zwar vom glänzenden Hofe Kaiser Friedrichs II. ausgehend, entfaltete sich eine Minnedichtung auch in italienischer Volgarsprache, eine Poesie, die freilich zum guten Teil nur Übertragung provencalischer Gedichte war. Als älteste Zeugnisse dieser Poesie gelten ein Tenzon (Gespräch eines Liebenden mit seiner Dame), des Vincenzo (Ciullo) di Alcama und eine Kanzone des Folchachierro da Siena. Während der Regierungen Friedrichs II. und seines glänzenden Sohnes Manfred tönte namentlich in Sizilien der italienische Nachklang provencalischer Kunstpoesie weiter. Als Vertreter dieses Liebesgesangs, dem freilich die Innigkeit wie die sprachliche Vollendung der provencalischen oder der mittelhochdeutschen weltlichen Lyrik fehlten, erscheinen Guido delle Colonne, Jacopo da Lontino (il Notajo) und die Sizilianerin Nina, die Geliebte des toskanischen Dichters Dante von Majano. Auch in Norditalien und namentlich an der Universität von Bologna wurde die lyrische Dichtung in der Umgangssprache und in den Formen der Provencalen gepflegt, die Namen des Bolognesers Guido Guinicelli (gestorben 1276), Guittone von Arezzo, Guido Cavalcanti (gestorben 1300) bezeichnen auch in Norditalien das Erwachen eines Dranges, welcher während der glänzendsten Blütezeit mittelalterlich ritterlicher Poesie noch geschlummert hatte. Um dieselbe Zeit wanderten auch, wie die „hundert alten Novellen" erweisen, die Fabliaus und Schwänke der nordfranzösischen Poesie und in fragwürdiger Gestalt jene Begebenheiten und Figuren der karolingischen Sage nach Italien hinüber, an welche sich in der

Epoche der neuern Dichtung die italienische Epik mit so vielem Glück anlehnte. Das litterarische Gesamtleben Italiens im dreizehnten Jahrhundert leidet keinen Vergleich mit dem Frankreichs und Deutschlands, „die eigenartige Kultur des Mittelalters, wie sie namentlich in Frankreich, Deutschland und England sich entfaltete, ist Italien im wesentlichen fremd geblieben, erst die Renaissancekultur vermochte, weil hervorgegangen aus dem nationalen Geiste der nationalen Litteratur, geistigen Inhalt und höhere Bedeutsamkeit zu verleihen.“ (Körting).

# Die Dichtung des späteren Mittelalters.

Fühlbar und merkbar für alle diejenigen, welche die Lebensfülle und den echten Geist der großen mittelalterlichen Dichtung empfunden und gewürdigt hatten, trat seit dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts eine Wandlung ein, die in Zusammenhang mit den veränderten Zeitverhältnissen stand. Die höfisch-ritterliche Bildung hatte nur eine kurze Blüte gehabt, mit der zugleich die lebendige Poesie welkte. In Deutschland und Frankreich, namentlich aber in Deutschland, geriet die Dichtung in stärkere Abhängigkeit von den bürgerlichen Kreisen. Geistlichkeit und Bürgertum wirkten gemeinsam dahin, ihr ein Gepräge von Absichtlichkeit, Lehrhaftigkeit, dürrer Abstraktion zu geben, inmitten welcher die religiöse Mystik als der einzige Aufschwung erschien. Unter krampfhaften und schweren Wehen ward eine neue, keine bessere Zeit geboren; in der furchtbaren Katastrophe des Templerordens verkörperte sich gleich im Eingang des vierzehnten Jahrhunderts der Sieg einer neuen brutalen Anschauung, welche die Begeisterung des Mittelalters hinter sich warf und alle Barbarei desselben behielt. In den verworrenen dumpfen und zum Teil grauenhaften Zuständen des vierzehnten Jahrhunderts fehlte es nicht an geistigen Bestrebungen aller Art, nicht an selbständigen Trieben und Erkenntnissen, nicht an eigentümlichen, der poetischen Wiedergabe werten Erscheinungen, aber an einem großen Zug, einer mächtigen Begeisterung, einer die Besten erfassenden und unwiderstehlich anziehenden Kraft, wie sie das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert besessen hatte. Zerklüftet und unerquicklich, wie die Zustände in Staat und Kirche, erschienen auch die poetischen und litterarischen Leistungen der Zeit. Die historische Betrachtung kann in ihnen mancherlei Übergänge und Anfänge von Bedeutung nachweisen, kann in vielen Einzelleistungen den ersten schwachen Hauch modernen Geistes verspüren, der ästhetische, der Gesamteindruck dieser Dichtung des späteren Mittelalters bleibt beklemmend und fremdartig. Nichts in ihr zieht uns mit unwiderstehlicher Gewalt in die Kreise und Anschauungen dieses vergangenen Lebens hinein, nichts erfüllt den Menschen der Neuzeit mit der Freude und dem Anteil, welche die Nibelungen und Gudrun, die Gestalten Wolframs und die Lieder Walthers von der Vogelweide, welche selbst die besseren Abenteuer und Schwänke der Spielmannsdichtung hervorrufen.

Wohl nahm im vierzehnten Jahrhundert, namentlich in der ersten Hälfte desselben mehr als ein ritterlicher Sänger noch den Anlauf, die alten Stoffe

zu behandeln und die alte Lust an denselben zu erwecken. Heinrich von Freiberg (um 1300), der am Hofe König Wenzels von Böhmen lebte, dichtete eine neue Fortsetzung zu Gottfrieds „Tristan", die des Vorbildes wenigstens in Bezug auf anmutige Leichtigkeit nicht unwert war, ein unbekannter Poet den Artusroman „Wigamur", Ulrich von Eschenbach versuchte sich mit seinem umfangreichen „Alexander" (in 30000 Versen) und dem kürzeren Gedicht „Wilhelm von Wenden" dem „erdichteten Abenteuer" zu entwinden, vermeintlich historische Wahrheit zu geben, welche freilich noch märchenhaft und abenteuerlich genug ausfiel. Auch der „Apollonius von Tyrland" des Wiener (bürgerlichen) Arztes Heinrich von der Neuenstadt, welcher auf Grund lateinischer Berichte noch einmal alle Wunder des Morgenlandes schilderte, erwies, daß die Phantasie noch immer die stärkste und schaffende Kraft dieses Geschlechts war, wennschon sie auf immer wunderlichere Abwege gelenkt ward. Die Annäherung an die Geschichte bestand zumeist nur darin, daß man historische Namen und einzelne für den Hauptinhalt der Dichtungen ganz unwesentliche Daten erborgte. So beispielsweise in dem großen Gedicht „Wilhelm von Österreich", das an eine Wallfahrt Herzog Leopolds zu dem Heiligtum Johannes des Täufers in Ephesus anknüpfen will und in dem das abenteuerliche „so ausschweifend und willkürlich ist, daß man das Gedicht kaum mehr zur Sagenpoesie rechnen kann" (Uhland), so in dem großen erzählenden Gedicht „Reinfried von Braunschweig". Mit der poetischen Erzählung „Der Ritter von Stauffenberg", die gleichfalls in ihrer ältesten Fassung dieser Periode angehören mag, stehen wir vollständig wieder auf dem Boden der Märchendichtung.

Auch in den Legendendichtungen, die, der dunkleren Stimmung der Zeiten entsprechend, wiederum einen mehr geistlich-asketischen Charakter erhielten, ward die Kunst des epischen Vortrags noch einigermaßen erhalten, obschon diese Kunst als das Nebensächliche galt und der didaktische, der Andacht und innere Läuterung fördernde Zweck im Vordergrund stand. Unter den Legendendichtern dieser Zeit zeichnen sich aus: der Deutschordensritter Hugo von Langenstein (urkundlich zwischen 1282 und 1320) in seinem ausgedehnten Gedicht „Von der heiligen Martina", der christlichen Märtyrerin, die, weil sie dem Apoll nicht opfern will, mit schmählichen Martern zu Tode gebracht wird, ferner Nicolaus von Geroschin, der Kaplan eines Hochmeisters des deutschen Ordens (in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts) mit dem „Leben des heiligen Adalbert" und der großen gereimten „Deutsch-Ordens-Chronik", dann Bruder Philipp der Karthäuser mit seinem „Marienleben", das von der Geburt der heiligen Jungfrau bis zu ihrer Himmelfahrt reicht und das er den Brüdern vom deutschen Hause widmete, Walther von Rheinau gleichfalls mit einem „Marienleben". Unbekannt ist der Dichter des großen „Passional", welcher in 100000 Versen eine ganze Legendenreihe von der Geschichte der heiligen Jungfrau bis zu denen der älteren Kirchenväter und Märtyrer in einem poetischen Werke verband, dabei größtenteils aus der lateinischen „Legenda aurea" des Jacobus de Voragine schöpfte aber

mit einer gewissen Einfachheit und lebendigen Vorstellungskraft ausgerüstet erscheint, welche in eben dieser Zeit selten wurden.

Denn im großen und ganzen widerstand die deutsche Dichtung der von Frankreich herüberwirkenden Allegorie nicht und umsoweniger, wenn die Allegorie der düstern, bußfertigen oder der nüchtern verständigen Weltbetrachtung zu dienen versprach, welche mehr und mehr die Oberhand gewannen. Das erste größere allegorische Gedicht „Die Jagd“ des bairischen Ritters Hadamar von Laber (der „Lauber“ der spätern Meistersinger) blieb auch das beste. Die Darstellung der ritterlichen Minne im Bilde einer Jagd ist nicht ohne poetische Vorstellungskraft und mit einer gewissen Lebendigkeit durchgeführt, lyrische und beschreibende Teile, sowie die Formvollendung des Gedichts bezeugen, daß die hohe Kunst der vorangegangnen Periode bei einzelnen Begabungen noch glücklich nachwirkte. Hadamars Jagdgedicht fand alsbald zahlreiche Nachahmungen, aber weder „Der Minne Falkner“ noch „Der Minne Kloster“ erreichten Hadamar von Laber. Auch blieb die Allegorie nicht auf dem Gebiet, in welchem er sich mit Glück bewegt hatte. Der Fabeldichter Ulrich Boner, aus Berner Geschlecht, Predigermönch (um 1350), schrieb ein Lehrgedicht „Der Edelstein“, dessen Titel und erste Anlage wohl eine Allegorie einschließt (wie der Edelstein gute Kräfte und verborgnen Glanz, enthalte sein Gedicht gute Lehre und wirksame Beispiele), aber das dann einfache Fabeln erzählt und über dieselben moralisiert. Viel entschiedenerer und anspruchsvollerer Allegoriker war Heinrich von Mügeln (nach 1350), der Kaiser Karl IV. ein großes Gedicht „Der Mägde Kranz“ widmete, eine Dichtung zur Verherrlichung der Wissenschaften, die als Jungfrauen auftreten und ihren Rang bestimmt haben wollen. Den höchsten spricht auf des Kaisers Veranlassung Heinrich von Mügeln selbst der Theologie zu, darnach aber empfangen die Mägde unter Geleit des Ritters „Anstand“ und seiner Schwester „Zucht“ die Weisung, sich von der Frau Natur belehren zu lassen, was diese mit Hinzurufung aller Künste und Tugenden bewirkt. — Ein kürzeres Gedicht eines unbekannten Poeten „Das Gneistli“ (Der Funken) vergleicht das Menschenherz mit einer Burg, in welcher die Weisheit Thorwart, die Stärke Vogt, die Mäßigkeit Koch, die Gerechtigkeit Burgherr ist; Peter Suchenwirt, der österreichische allegorische Didaktiker führt Minne, Stäte (Treue und Beständigkeit) und Gerechtigkeit in ungelöstem Zwiespalt vor und verkörpert, immer mit stark satirischer Neigung, Laster und Tugenden der Zeit. — Ein anderer Geist, aber eine ähnliche Beiseitesetzung der wesentlichsten und besten Aufgaben der Dichtung, waltet in den Gedichten „Von der Offenbarung Johannis“ des Heinrich Hesler, „Von den sieben Siegeln“ des Thilo von Culm, in dem „Buch der sieben Grade“, in den kleineren Gedichten „Christus und die Seele“, „Der Seele Minnegarten“, in dem größeren Mariengedicht des Bruder Hans von Köln und zahlreichen andern.

Gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts überwog die allegorische Richtung jede andere. Ein charakteristisches Zeugnis für die herrschenden

Lebens- und Kunstanschauungen ist „Die Blume der Tugend“ von Hans Vintler, einem Tiroler, welcher nach einem italienischen Gedicht arbeitete. Siebzehn Tugenden sind siebzehn Laster gegenübergestellt, die Bedeutung des Gedichts liegt weder in seiner Erfindung noch in poetischer Stimmung, sondern in der belehrenden und strafenden Betrachtung, in der satirischen Schilderung gewisser Zeitübel. — Talentreicher, wenn auch nicht erquicklicher, erscheinen die Dichtungen des der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts angehörigen schwäbischen Ritters Hermann von Sachsenheim (gestorben 1458), welcher in seinen größeren Gedichten die modische Allegorie anwendet, während er daneben in gewissen Schwänken, namentlich in dem „Von der Grasmetzen“, derb realistisch, ja unflätig im Stil der volkstümlichen Handwerkspoeten auftreten kann. Sein größeres allegorisches Gedicht „Die Mörin“ stellt einen guten Ritter, wegen Unbeständigkeit und Trug in der Liebe, vor Frau Venus Gericht, eine Mohrin, die Vertreterin der schwarzen Schuld, klagt ihn bei der Liebeskönigin und ihrem Gemahl Tannhäuser hart und auf den Tod an, der treue Eckart macht den Anwalt des Bedrohten, dessen beste Verteidigung darin liegt, daß ihm seine Gunstdamen just so übel mitgespielt haben, als er ihnen. Gleichfalls ist „Des Spiegels Abenteuer“ eine Allegorie, in welcher Frau Treue und Königin Aventure wiederum persönlich auftreten. Die meisten dieser spätern allegorisch-ritterlichen Gedichte sind gleichsam nach einem bestimmten Rezept französischen Ursprungs gefertigt, einem Rezept, nach welchem selbst die ausgeführteren und zum Teil noch farbigen und anschaulichen Schilderungen eine belehrende Bedeutung haben, während die Gestalten vollends nur als „Exempel“ dienen.

Eigentümlich und mannigfaltig stellen sich seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts die Übergänge auf dem Gebiete der lyrischen Dichtung dar. Daß die eigentliche frische Minnedichtung, die ritterlich-höfische in engerem Sinne, bereits in den Tagen Rudolfs von Habsburg verklang, ward schon früher berichtet; mit dem vorschreitenden vierzehnten Jahrhundert wächst das didaktische Element in der deutschen Lyrik in bedenklicher Weise an. Natürlich fehlte es nicht an verspäteten Minnesängern, einzelne von ihnen (wir nennen nur Otto zum Turme, der „wilde“ Alexander, den Züricher Johann Hadlaub) trafen noch immer den echt lyrischen Ton. Aber vorwiegend wurden auch hier entweder der Ton religiöser Andacht, geistlicher Inbrunst oder jener kluger Belehrung und Spruchweisheit. Namentlich die erstere Richtung wurde der weltlichen mittelhochdeutschen Poesie verhängnisvoll; die Bußprediger des vierzehnten Jahrhunderts riefen die Frauen gegen sie auf und erklärten es für eine Sünde den Abenteuern und Buhlweisen der Spielleute zu lauschen, die geistlichen Dichter versuchten an die Stelle der irdischen die Gottesminne zu setzen und die Verehrung der heiligen Jungfrau in immer weitere Kreise zu tragen. An die alten Marienlieder des zwölften Jahrhunderts reihten sich jetzt neue in reicher Zahl an. Die meisten stammen von unbekannten Dichtern, aus der Gruppe der bekannteren trat noch im fünfzehnten Jahrhundert Heinrich von Laufenberg charakteristisch hervor. Während in

diesen Marienliedern und in andern geistlichen Gesängen die kunstvolleren Formen der weltlichen Lyrik zum guten Teil beibehalten wurden, erklangen in andern volkstümlichen geistlichen Liedern Übertragungen lateinischer Kirchenhymnen, in Buß- und Wallfahrtsliedern aller Art einfachere Töne, welche eine beständige Fortwirkung des Volksliedes bezeugten. Zum Teil gewannen die geistlichen Lieder ihre Verbreitung durch vollständigen Anschluß an die musikalischen Weisen, ja an gewisse poetische Bilder und festgeprägte Wortwendungen weltlicher Volkslieder. Dem vierzehnten Jahrhundert ausschließlich gehörten die Lieder der Geißler an, jener Büßer, die während des großen Sterbens, des schwarzen Todes (1348) in Deutschland umherzogen, ferner die Lieder aus den Kreisen der Mystiker, welche zum Teil von Frauen gedichtet wurden, die sich den Lebensanschauungen Meister Eckharts und Johannes Taulers anschlossen, endlich die geistlichen Lieder, welche aus dem Kreise der Deutschherrn erklangen.

Stärker aber als der Zug zur frommen war jener zur didaktischen Dichtung, die Berufspoeten glaubten mit dieser ihre Lebensaufgabe, ihre Kunst in den Augen der nüchtern gewordenen Welt wieder zu Ehren zu bringen. Ein ältester Vertreter der Poesie, welche ihre Rechtfertigung außerhalb der Kunst sucht und sich doch zugleich auf ihre Kunst viel zu gute thut, war Heinrich Frauenlob aus Meißen (gestorben 1318), dessen Bestattung durch die Mainzer Frauen eine der großen Sagen der späteren Meistersinger blieb, ein Dichter von Leichen, Sprüchen und Liedern, mit dem „ein neuer Stil beginnt, der mit gesuchten Anspielungen und gelehrtem Dünkel imponieren will, nichts einfach und gerade heraussagen kann und das einfachste mit schwülstigen Bildern und Blumen umhüllt." (Goedeke.) — Die Frömmigkeit, die Gelehrsamkeit und die besondere Kunstfertigkeit, welche an Frauenlob und seinen Nachfolgern gerühmt ward, erwiesen sich in Wahrheit als bedenkliche zersetzende Elemente für die deutsche mittelalterliche Lyrik. Als Schüler Frauenlobs that sich Barthel Regenbogen, der Schmied, hervor, welcher von seiner Kunst viel Rühmens macht, aber nur einen dürftigen lyrischen Inhalt hat; gleich ihm traten mehr fahrende Poeten auf, welche sich von ihrem Handwerk zur Sangkunst wandten, und überall schon den Übergang zum Meistergesang bezeichneten. Dem vierzehnten und dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts gehören unter anderen an der thüringische Chronist Johannes Rothe (gest. 1434), der Verfasser eines Gedichts „Von der heiligen Elisabeth" und mehrerer Lehrgedichte, die älteren Spruchdichter Meister Stolle und Boppe und der Kanzler, denen allen die späteren Meistersänger eine Anzahl ihrer beliebtesten Töne beilegten. Neben der Frömmigkeit und Gelehrsamkeit pflegten übrigens die in jener Zeit noch umherziehenden Meistersänger und vollends die entarteten Spielleute, die Gumpelmänner, auch das üppig beschreibende und das schwankhafte Gedicht; an deutschen Erzählungen, welche den bedenklichsten französischen entlehnt wurden, fehlte es auch in dieser verworrenen und überernsten Zeit nicht.

Übrigens nahm, während der schwer und künstlich einhertretende „Meister-

gesang“ schon weite Ausbreitung gewonnen hatte und die deutsche Litteratur zu beherrschen anfing, die ritterliche Lyrik und die naiv erzählende Dichtung noch vorübergehenden Aufschwung. Als ritterliche Dichter aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts werden namentlich Graf Hugo von Montfort (1357 bis nach 1400) und Oswald von Wolkenstein aus Tirol (1367—1445) hervorgehoben, von denen der letztere ein bunt bewegtes Leben führte und die beide zwischen dem unmittelbaren Ton der älteren Lyrik und der dunkel allegorischen Weise ihrer eigenen Zeit schwanken. Graf Hugo folgt seinem Drange zu künstlichen Minneliedern und lustigen Tanzweisen nur mit Gewissenssorgen und starken Zweifeln in seine Kunst, der Wolkensteiner war zuversichtlicher und überließ sich mehr der Eingebung des Augenblicks; er erinnert, wenn er sich seiner Heerfahrten in Preußen, Litthauen, in Frankreich, Lombardien und Hispanien, seines Pilgerzugs ins heilige Land, der zehn Sprachen, die er gesprochen, rühmt und hinzufügt, daß er „fidlen, trumen, pauken und pfeifen“ gekonnt, an einen vornehmeren Jongleur der Kreuzzugszeiten. Gleichzeitig mit diesen ritterlichen Minnesängern dichtete Hans der Büheler die poetischen Erzählungen „Die Königstochter aus Frankreich“ und „Diocletians Leben“ mit einer für diese Zeit seltenen Unbefangenheit und Unmittelbarkeit, freilich nach älteren mittelalterlichen Dichtungen (Mai und Beaflor und die Geschichte der sieben weisen Meister). Immerhin waren diese Leistungen nur vereinzelt. Poeten wie der Schweizer Heinrich Wittenweiler, dessen erzählendes Gedicht „Der Ring“ sittengeschichtlich interessant ist, näherten sich der derb naturalistischen größtenteils anonymen Schwank- und Possendichtung.

Auch auf dem klassischen Boden mittelalterlicher ritterlicher Poesie, in Frankreich, nahm während des vierzehnten und in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die poetische Entwicklung den Verlauf, welcher schon bei der ersten Begeisterung für den „Roman von der Rose“ vorauszusehen gewesen wäre, wenn man sich damals mit dergleichen Voraussichten befaßt hätte. Die Neigung zur Allegorie machte sich nach dem Vorangang der Dichter des Romans von der Rose (G. de Lorris und Jean de Meung) auf jedem poetischen Gebiete geltend, sie drang in das größere erzählende, sie beherrschte das didaktische Gedicht, sie wandelte die großen geistlichen Spiele die Mysterien, zu Moralitäten, sie schlich sich selbst in die französische Prosa. Unter den zahllosen Nachahmungen der großen Allegorie erscheinen als besonders charakteristisch „Die drei Pilgerfahrten“ eines Mönches von Kloster Citeaux, des Guillaume de Guilleville (schrieb zwischen 1330 und 1350), ein Gedicht von ungeheurer Länge, in dem jede Pilgerfahrt über zehntausend Verse umfaßte; ferner „Der Liebeskämpfer (Le Bestiaire d'amour) des Richard de Fournival, der „Roman von Fauvel“ des François de Rues und Chatillon de Pestain, eine merkwürdige Dichtung, die sich nur soweit dem Tierepos nähert, daß der Name des Helden ein fahles Pferd bedeutet, übrigens dem Kreise der allegorischen Dichtungen ganz und gar angehört. Fauvel, der Repräsentant menschlicher Eitelkeit, lernt alle Klassen der Gesellschaft, Geist-

lichkeit wie Laien gründlich kennen, berührt sich mit allen Tugenden und Lastern (die letztern erscheinen als die Damen Schmeichelei, Geiz, Niedertracht, Unbeständigkeit, Neid und Trägheit), heiratet zuletzt zu Paris die Bastardtochter der Dame Fortuna, das Fräulein Vaine Gloire. Den Allegoristen schloß sich mit seiner „Liebeskunst" der Reimchronist Guillaume Guiart von Orleans an, dessen große gereimte Erzählung der französischen Geschichte im Lobe Philipps des Schönen gipfelte. Das fünfzehnte Jahrhundert sah ein beständiges Anwachsen der epischen und didaktischen Allegorie in der französischen Litteratur. René d'Anjou, der poetische Graf von Provence und Titularkönig von Neapel und Jerusalem (1409—1480), ergab sich neben seinen Versuchen, die provencalische Poesie noch einmal zu beleben, neben Liebeshof- und Schäferspielen der allegorischen Poesie. Nicht ohne Laune stellt er in der Dichtung „L'Abusé en cour" seinen eigenen wie jeden Hof als vornehme Dame dar, die mit Versprechungen freigebig ist, ihre Anbeter zu Narren macht und heimlich verlacht. Als der glänzendste und sinnreichste allegorische Poet des fünfzehnten Jahrhunderts galt Pierre Michault (um 1430), welcher am Hofe Philipps des Guten von Burgund lebte und die beiden Allegorien „Die Lehre von der Gegenwart" (Le doctrinal du temps present) und „Der Tanz vor den Blinden" in Prosa und Versen verfaßte. Namentlich die letztere, in welcher das menschliche Leben einem festlichen Tanze verglichen wird, zu dessen Musik drei Blinde: die Liebe, das Glück und der Tod den Takt schlagen, entsprach dem Sinne dieser Zeit.

Die französische Lyrik dieser Periode zeigt die gleiche Bevorzugung des Geschraubten, Dunklen, vermeintlich Gelehrten und Gedankenreichen, vor dem unmittelbaren Ausdruck der Empfindung, wie die deutsche. Der gefeierte Hauptdichter des vierzehnten Jahrhunderts war Guillaume de Machault (gestorben um 1377) aus Machault in der Brie, lange Jahre hindurch Geheimschreiber des abenteuernden blinden Böhmenkönigs Johann von Luxemburg, dann des französischen Dauphin. Sein Ruf als Liebesdichter erwarb ihm die Gunst der Prinzessin Agnes von Navarra, die mit ihm in zärtlichem Briefwechsel stand und es erlangte, daß er das platonische Liebesverhältnis zu ihr in der Dichtung „Le Voir Dit" verherrlichte. Natürlich erstreckte sich die landläufige Allegorie auch in seine Dichtung, seine Balladen und Rondeaus hatten oft genug die übliche Färbung. Die unmittelbaren Eindrücke seines Lebens, namentlich die Kämpfe, deren Zeuge er ward, regten ihn auch zu frischeren Dichtungen an; im großen und ganzen förderte sein Beispiel die Rhetorik, welche sich für Poesie ausgab, in bedenklicher Weise. Guillaumes Schüler, Eustache Deschamps, genannt Morel (1340—1410), Wappenherold unter Karl V. und Karl VI., war Balladendichter, didaktischer Lyriker und Reimchronist, seine Gedichte „Der Adler und der Löwe" und „Der Ehespiegel" sind gute Proben des französischen modischen Geistes am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts. — Der Hofdichter und Geheimschreiber Karls VII, Alain Chartier aus Bayeux (1385—1449) erlebte die Demütigung Frankreichs durch die Engländer und das Wiederaufleben der französischen Un-

abhängigkeit nach dem Auftreten der Jungfrau von Orleans, seine Dichtung „Das Buch von den vier Damen“ schildert Schicksal und Trauer vier französischer Damen, deren Geliebte in die Schlacht von Azincourt gezogen sind — der erste ist gefallen, der zweite in England gefangen, der dritte verschollen, der vierte vom Schlachtfeld entflohen und wohlauf — die Geliebte des vierten ist die unglücklichste der Damen. Im übrigen war Chartier trocken, lehrhaft sentenziös, ein musterhafter Hofpoet in Bezug auf das, was in der tonangebenden Gesellschaft seiner Zeit galt und gefiel, nach Klarheit des Ausdrucks ringend und zuversichtlich seine an der Pariser Universität erworbene Gelehrsamkeit ins Spiel setzend. Von gleichem Gepräge erscheinen andere poetische Zeitgenossen, wie J. Froissart, wie Jehannot de Lescurel Bei ihnen allen steht der Scharfsinn und eine immer künstlicher gesteigerte, immer spielerische Verskunst im Vordergrund, kaum daß von der patriotischen Empfindung, die in den Kämpfen mit den Engländern in hellen Flammen emporschlug, ein Wiederschein in der Poesie aufleuchtete.

Zu Eingang des Zeitraums versuchten noch einzelne Poeten die alten epischen Stoffe neu zu beleben, so Girard von Amiens mit dem Gedicht „Karl der Große“, so der Italiener Nicolas von Padua, dessen „Einzug in Spanien“ (L'entrée en Espagne) in einem barbarisch gescholtenen Französisch und in zwanzigtausend Versen den Beginn der sagenhaften Kämpfe wider die Mauren in Spanien schilderte. Im allgemeinen ging die Tendenz des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts mehr dahin, die gereimten Romane der ritterlich-höfischen Poesie in Prosaromane aufzulösen, in die sich die neuen Elemente des Lebens und der Darstellung hineintragen ließen. Der Witz, der Scharfsinn, die Satire, die Allegorie, die moralisierende Rhetorik verbanden sich in diesen zum Teil endlos ausgedehnten Prosaromanen mit einer Phantastik, welche nicht mehr Leben und Wirklichkeit zu spiegeln meinte, sondern schlechthin darauf ausging zu spannen und mehr oder minder gut zu unterhalten.

# Die geistlichen Spiele.

Unvermerkt und wenig beachtet war während der seither geschilderten Entwicklungsperioden des Mittelalters auch die dramatische Dichtung wieder aufgelebt und zu größerer Bedeutung gelangt. Aus Anfängen, die sich im Dunkel der ersten christlichen Jahrhunderte verlieren, aus unbewußten Nachwirkungen der heidnischen Spiele des Altertums, waren, in einem keineswegs noch völlig aufgehellten Zusammenhange mit kirchlichen Festen, die ältesten in lateinischer Sprache geschriebenen geistlichen (liturgischen) Spiele hervorgegangen. Mit der Selbständigkeit, welche die Dichtung in den Volkssprachen erlangte, wuchsen auch die dramatischen Versuche zur Selbständigkeit empor. Schon im elften und zwölften Jahrhundert müssen die ersten der volkstümlichen Dramen in den Landessprachen aufgeführt worden sein. Die liturgischen Dramen wurden in Frankreich und Deutschland abgelöst von den volkstümlichen Weihnachts- Oster- und Fronleichnamsspielen. In derselben Periode, in welcher die ritterliche Dichtung entschieden abwärts ging, haben die geistlichen Spiele einen Aufschwung genommen. Mit dem Emporblühen des städtischen Lebens waren die Voraussetzungen geschaffen, welche diese Spiele erheischten: die Menge der Mitwirkenden, der Zusammenstrom der Zuschauer. Auch auf diesem Gebiete hat Frankreich am frühesten eine gewisse Vollendung, einen größeren Reichtum sowohl an Werken, wie an äußerlichen Mitteln aufzuweisen gehabt. Doch die geistlichen Spiele erscheinen im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert im gesamten christlichen Abendland als gleichmäßig wichtiger Bestandteil der einzelnen Volkslitteraturen. In Frankreich als „Mystères," in Deutschland als „Geistliche Spiele," in Italien als „Rappresentazioni," in Spanien als „Autos," in England als „Miracle plays" behandeln sie biblische und legendarische Stoffe, nehmen, obschon ursprünglich von der gelehrten Geistlichkeit ausgegangen, volkstümliche Elemente aller Art (durch Mitwirkung der wandernden Spielleute sicher auch Elemente der weltlichen Dichtung) in sich auf, lassen aber ihrer ganzen Artung nach dem individuell poetischen Talent wenig Spielraum. Die Mehrzahl der mittelalterlichen Schauspiele ist uns ohne Namen der Dichter überliefert, vielfach scheinen die Spiele als ein Gemeingut betrachtet worden zu sein, das nach lokalem Bedürfnis gemehrt und gemindert, den Ausführungsmöglichkeiten der einzelnen Orte anbequemt wurde.

Als eines der ältesten in Frankreich aufgeführten Spiele gilt das große „Mystère de la résurrection du Sauveur,“ welches wohl noch ins zwölfte Jahrhundert gesetzt werden darf. Ihm schließt sich zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts das „Spiel vom heiligen Nikolaus“ von Jean Bodel an, der auch an der epischen Dichtung der Zeit mit dem großen „Sachsenliede“ (Chant des Saxons) teilnahm, wichtiger und interessanter noch erscheint der „Theophil“ des Rutebeuf. Demnächst folgten die großen Mysterienspiele des vierzehnten Jahrhunderts, von denen allerdings nur eine geringe Zahl bis jetzt veröffentlicht worden ist. Bei ihnen fand ein Entwicklungsprozeß statt, welcher dem der volkstümlichen epischen Dichtung in gewissem Sinne ähnelte. Bearbeitung des gleichen Stoffes folgte auf Bearbeitung, namentlich bei jenem großen, die Geburt, das Leiden und die Auferstehung darstellenden Mysterium, welches unter dem Namen „Die große Passion“ (La grande Passion) über ganz Frankreich verbreitet war und unter dessen Bearbeitern der Bischof Jean Michel vor anderen namhaft gemacht wird. Die berühmtesten Darstellungen dieser großen Passion erfolgten vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts an durch die in Paris vereinigte Passionsbrüderschaft (Confrèrerie de la Passion), die sich länger als ein Jahrhundert an der Spitze und als Muster aller ähnlichen Genossenschaften behauptete. Diese großen Spiele wurden im wesentlichen noch immer von Geistlichen verfaßt, in Szene gesetzt, befördert, aber je mächtiger, je ungeheuerlicher der für dieselben erforderliche Apparat ward — dehnten sich doch die Darstellungen über viele Tage aus, hatte doch ein 1380 vor Karl VI. von Frankreich aufgeführtes Mysterium 23, die „Große Passion“ gar 174 Akte! — um so unerläßlicher ward die Heranziehung der Laien verschiedenen Alters und verschiedener Bildung. Ohne Frage blieben die Mysterien, die man gelegentlich von der Erschaffung der Welt bis zum Tode oder der Heiligsprechung eines Titelmärtyrers auszudehnen liebte, die Hauptleistung der französischen, mittelalterlichen Dramatik. Eine eigne, überall wiederkehrende Bühne, die in drei übereinander liegenden Stockwerken in größerer oder geringerer Mannigfaltigkeit und Pracht, Himmel, Erde und Hölle veranschaulichen sollte, setzte den geistlichen Stoff geradezu voraus. Gleichwohl ist der Drang, über das Gebiet dieses Stoffes hinauszuschreiten, sehr früh erwacht, die stummen „Zwischenspiele“ unterbrachen mit möglichst realistischer Deutlichkeit in jeder Darstellung von Kämpfen, von kriegerischen Aufzügen, schon die eigentlichen geistlichen Dichtungen. Von den größeren Mysterien lösten sich Episoden ab, die ihrerseits einen sehr weltlichen Charakter trugen; gleichsam unter der Hand sprangen aus der weltlichen erzählenden Dichtung beliebte Stoffe zwischen die geistlichen Spiele, schon 1395 soll eine „Griseldis“ zur Aufführung gelangt sein. Während des fünfzehnten Jahrhunderts näherte man sich teils durch die Darstellung unmittelbar die Zeit bewegender Stoffe (wie das Mysterium der „Belagerung von Orleans“), teils durch die Bevorzugung allegorischer Elemente und die Vertauschung der eigentlich geistlichen Stoffe mit den sogenannten Moralitäten unvermerkt, aber mehr und mehr, dem späteren weltlichen Drama. Die Moralitäten zeigten eine

entschiedene und vielfach bedenkliche Verwandtschaft mit den allegorisch-epischen und allegorisch-didaktischen Dichtungen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Alle Tugenden, Laster, alle Eigenschaften der menschlichen Natur, alle Dinge des Himmels und der Erde, Sonne und Sterne, Länder und Meere wurden verkörpert. Der allegorische Scharfsinn erging sich in den wunderbarsten Sprüngen und da für die Darstellung von Moralitäten eigene Gesellschaften entstanden und mit den zur Darstellung der Mysterien gebildeten Gesellschaften in Wettbewerb traten, so ward natürlicher Weise die ohnehin vorhandene Schau- und Hörlust wesentlich gesteigert. Eine eigentliche Verlängerung der Mysterien durch die moralisierenden Allegorien, die unter allen Umständen den Vorzug lebendiger realer Stoffe voraus hatten, hat auch in Frankreich nicht stattgefunden. Gegen den Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts berühren sich die fortdauernden geistlichen Spiele mit den Anfängen der neueren Dichtung, zu denen wir die späteren Farcen und Sotties sowohl der Pariser Advokatenschreiber (Clercs de la Bazoche) als die Sotties der Enfants sans soucy hinzurechnen müssen. Vertreter dieses wunderlichen Zusammenflusses mittelalterlicher und neuerer Lebenselemente und Anschauungen war vor allen Pierre Gringoire von Caën (1475—1544) der Dichter des großen „Mysteriums vom heiligen Ludwig,“ zahlreicher Allegorien und Possen, in denen „Mère Sotte“ eine Hauptgestalt blieb.

Auch in Deutschland bezeugen die Menge der erhaltenen Handschriften geistlicher Spiele, daß im vierzehnten Jahrhundert ein außerordentlicher Aufschwung dieser dramatischen Dichtung und ihrer Darstellung stattfand. Wohl blieb im großen und ganzen der Stoff der geistlichen Spiele ein gleichsam flüssiger und gedieh nur selten zu abgeschlossener, dem einzelnen poetischen Talent gehöriger Gestaltung. Die verschiedenen Weihnachtsspiele, welche die Geburt und Kindheit Jesu, die Passions- und Osterspiele, welche die Leiden, wie die Auferstehung Christi darstellen, die Fronleichnams- und Marienspiele, erscheinen ebenso wie die dramatischen Verkörperungen der Legende, meist unabgeschlossen, jede einzelne Bearbeitung oft durch einzelne Motive und tief poetische Züge bereichert, keine zu völliger Selbständigkeit gereift. Der Dramatiker faßte seinen Stoff wie der Epiker an, sein Werk war stets nur eine in Handlung umgesetzte Erzählung und selbst diese bescheidene Aufgabe war auf viele Kräfte verteilt, denn in allen geistlichen Festspielen waltet eine langjährige Überlieferung, sie zeigen über ganz Deutschland hin verwandte Züge, sie sind durch Erweiterung einfacher Motive und deren Zusammenfassung unter Beteiligung mehrerer oder vieler Poeten zu stande gekommen: „Keiner suchte seine Ehre dabei; wenige haben sich genannt; keiner machte sich ein Gewissen daraus, seine Vorgänger zu plündern und epische Gedichte wörtlich zu benutzen.“ (Scherer).

Aus der Masse dieser Spiele heraus taucht im Jahre 1322 das Spiel „Von den zehn Jungfrauen“ der Eisenacher Predigermönche. Historisch berühmt durch den erschütternden Eindruck, den es auf Landgraf Friedrich gemacht haben soll, war es auch an sich von höherer Bedeutung, als viele gleich-

zeitige Spiele. In der herben Verdammnis der thörichten Jungfrauen durch Christus, in der Abweisung der Fürbitte selbst der Jungfrau Maria, spiegelt sich jene strenge Gesinnung und Überzeugung, welche durch die Mystiker und ihre Nachfolger gepflegt wurde. Mit der ganzen laxen Anschauung des Mittelalters stand es im tiefsten Widerspruch, daß die Gottesmutter an den Heiland Bitten wie:

Gedenke an das Ungemach,
Das mir durch deine Marter geschach,
Da ein Schwert durch meine Seele ging.
Was ich je Pein durch dich empfing,
Das lohne mir mit diesen Armen,
Und laß dich über sie erbarmen!

umsonst richtete und Christus nur zürnend erwiderte: „Recht Gerichte soll geschehn, die Verfluchten müssen von mir gehn.“ — Ein vorreformatorischer strenger Geist regt sich in diesem Eisenacher Spiel, ein Geist der Selbständigkeit, welcher sich bald in einer ganzen Reihe von andern Spielen geltend machen sollte. Die deutschen Spiele blieben in Äußerlichkeiten, im Glanz der Ausführung vielfach hinter den französischen zurück, übertrafen sie aber in der energischen Hervorkehrung eines geistigen Gehalts, in der Schlichtheit und Treuherzigkeit der weltlichen Elemente, denen man auch in Deutschland Raum gab. Für den eigentümlichen, oft tiefsinnigen Kern, der diesen deutschen Schauspielen zu eigen war, ist eines der interessantesten Zeugnisse das im fünfzehnten Jahrhundert gedichtete Spiel: „Von Frau Jutten“. Als Verfasser wird ein Mühlhäuser „Meßpfaff“, Theodorikus Scherrnberk (um 1480), genannt, die Fabel des Mittelalters von der Päpstin Johanna liegt dem Drama zu Grunde, die mittelalterliche Bühne ward in demselben noch einmal mit all ihren Vorteilen angewendet, die poetisch-dramatische Bedeutung liegt in dem freien Entschlusse der Heldin, statt ewiger Höllenpein, Schande dieser Welt zu wählen und durch diese Buße die ewige Seligkeit zu gewinnen.

Das Spiel von „Frau Jutten“ und eine Anzahl anderer dramatisierter Legenden können als entscheidender Beweis gelten, wie mannigfaltig sich am Ausgang des Mittelalters das geistliche Drama gestaltet hatte. Neben den hochdeutschen bezeugen niederdeutsche Handschriften die Verbreitung und außerordentliche Beliebtheit der Spiele. Sie „waren naturgemäß, so lange die Kirche die Geister beherrschte und einem sinnlichen Volke mit seinem Grundzuge naiver Gläubigkeit, die sich am Heiligen ebenso gern erbaut als ergötzt, die höheren Gedanken des Christentums in sinnlichen Bildern nahe brachte. Indem die Kirche alles beherrschen wollte, mußte sie auch allem genügen, was sich in ihre Farbe zu kleiden verstand, der Andacht wie der Schaulust. Diese Aufführungen waren große erbauliche Volksfeste, auf die Jung und Alt sich lange vorher freute und ihrer noch lange mit Freuden gedachte. Man hatte den Vorteil, wie einst bei der griechischen Tragödie, daß der Stoff im allgemeinen dem christlichen Volke wohl bekannt war, daher wenige derbe Züge genügten, um jede Person wie einen alten Bekannten einzuführen und gern

mochte das Volk diese Personen, deren Reden es oft in der Kirche verlesen gehört, deren Gestalten es vielleicht auch in seinen Kirchenbildern von Kind auf andächtig angeschaut hatte, wie aus dem Rahmen heraus in seinen eignen Kindern sich lebendig gegenübertreten sehen" (Hase). Denn neben den Legendenspielen bestanden natürlich die Weihnachtsspiele, Passions- und Osterspiele, die Himmelfahrts-, Fronleichnams- und Weltgerichtsspiele entschieden fort, es zeigt sich völlig unmöglich, eine genaue Chronologie dieser Spiele aufzustellen; ebenso ist es unendlich schwierig, die Zu- oder Abnahme weltlicher Elemente in den einzelnen, die knappere oder ausgedehntere Behandlung der komischen Szenen (die gleichfalls vielfach typisch waren) für die einzelnen Perioden und einzelnen Landschaften genauer nachzuweisen. Gewiß bleibt, daß die deutschen Spiele sich ebenso in Bezug auf diese komischen Szenen, als in Bezug auf die Ausdehnung der Gesamtspiele in den Grenzen des Einfacheren hielten. Es wird uns allerdings berichtet, daß die Passionsspiele den Umfang von einigen Tagen erreichten, aber auch hier scheint man sich auf zwei Tage, wie im Frankfurter Passionsspiel, oder drei Tage, wie im „Alsfelder Spiel" und „Egerer Spiel", beschränkt zu haben. Ein siebentägiges Spiel, wie das „Tyroler Spiel" von Vigil Raber, blieb eine seltene Ausnahme. Ansätze zur Behandlung weltlicher, der Geschichte oder der weltlichen Dichtung angehöriger Stoffe, waren bis zum fünfzehnten Jahrhundert in Deutschland wenige vorhanden, selbst die Stoffe aus den apokryphischen Büchern, die in der Dramatik des Reformationszeitalters so große Bedeutung erlangten, tauchen erst zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts empor.

Neben den geistlichen Spielen, zum Teil vielleicht aus den komischen, namentlich aus den Teufels- und Krämersszenen der Mysterien losgelöst, zum größten Teil aber aus den uralten herkömmlichen Mummereien und Umzügen zur Fastnacht, erwuchsen die Fastnachtsspiele, die wir im fünfzehnten Jahrhundert gleichfalls schon weit verbreitet finden. Mit ihrer Hauptentwicklung gehören sie den Übergängen zur Neuzeit und der Neuzeit selbst an. Manche in Handschriften des fünfzehnten Jahrhunderts bewahrte, verraten den weit älteren Ursprung; die geschlossenere Handlung, die dramatische Zuspitzung wo sie erscheinen, gehören aber sicher nicht dem eigentlichen Mittelalter an.

In einem ganz eigentümlichen Verhältnis zur litterarischen Gesamtentwicklung der Nation standen die geistlichen Spiele in Italien. Es scheint, daß auch hier im dreizehnten Jahrhundert Spiele in der Volkssprache von gewissen, dazu zusammengetretenen Gesellschaften aufgeführt wurden, aber die ältesten schriftlichen Zeugnisse von Mysterien und Mirakelspielen entstammen doch erst demselben vierzehnten Jahrhundert, in welchem mit dem Dreigestirn Dante, Petrarca und Boccaccio auf italienischem Boden die Litteratur der Neuzeit bereits begonnen hatte. Wohl lassen sich durch das ganze vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert geistliche Spiele (die als Rappresentazioni, als Vangeli, Passioni, Martiri, Misterii bezeichnet werden) verfolgen, wohl sind auch hier Allegorien geistlicher Natur, namentlich die vielberühmte „Komödie von der Seele" (Commedia spirituale dell' Anima) wirksam gewesen, wohl

werden auch hier, namentlich in abgelegenen Landschaften und kleineren Orten sich die ursprünglichen Spiele von Generation zu Generation erhalten haben, aber der bereits entwickelte Geist des Individualismus drängte doch alsbald zur Behandlung der geistlichen Stoffe durch ausgebildete, mit den sonstigen künstlerischen Bestrebungen vertraute Poeten, für deren ganze Art der Florentiner Maffeo Belcari (1410—1484) ein charakteristischer Vertreter ist. Bis tief ins sechszehnte Jahrhundert hinein haben sich in den italienischen Volksdialekten die verschiedenen geistlichen Spiele erhalten; namentlich in den legendarischen macht sich übrigens früh ein entschiedener Zug zur weltlichen Lebensdarstellung geltend, auch die spätere Wendung des italienischen Dramas zur Oper erscheint in der besonderen Art gerade dieser geistlichen Spiele schon vorbedingt.

Von unendlich höherer Bedeutung und tiefreichender Wichtigkeit für die Gesamtlitteratur war das geistliche Drama in Spanien, das einzige, welches nicht auf das Mittelalter beschränkt blieb. Die nationale Geschichte, der vielhundertjährige fortgesetzte Kampf gegen den eingedrungenen Islam, die anhaltende und das ganze Volk durchdringende Kreuzzugsstimmung, die eigentümliche Anknüpfung des weltlichen Dramas an die geistlichen Spiele, die nirgends in solcher Weise erfolgte, als eben in Spanien, alles dies erzeugte hier den größten Reichtum und die lebendigste Fortdauer der mitteltalterlichen Schauspiele. Aus einem um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erlassenen Gesetze Alfonsos X. ergiebt sich, wie der deutsche Geschichtschreiber des spanischen Dramas als gewiß annimmt, „daß in Spanien um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts Vorstellungen von geistlichen sowohl als weltlichen Schauspielen üblich waren, daß sie sowohl innerhalb der Kirchen als außerhalb derselben stattfanden; daß sie nicht bloß von Geistlichen, sondern auch von Laien dargestellt wurden, daß die Schauspielkunst als Erwerbszweig betrieben, daß die aufgeführten Stücke nicht bloß in stummer pantomimischer Aktion bestanden, sondern gesprochen wurden.“ (Schack.) Gleichwohl läßt sich nicht nachweisen, daß während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, der eigentlichen Blütezeit der geistlichen Spiele in den andern europäischen Ländern, die innere Entwicklung der vorhandenen Anfänge über einen gewissen Punkt hinaus fortgeschritten sei. Ganz gewiß waren die Darstellungen geistlicher Schauspiele im höchsten Maße volkstümlich, ohne Zweifel waren die großen Aufführungen am Fronleichnamsfest, die „autos sacramentales“, deren Name nachmals auf alle bei kirchlichen Festen und auf besonders dazu aufgeschlagenen Bühnen dargestellten geistlichen Schauspiele übertragen wurde, schon entwickelt, neben den lebendigen Gestalten der biblischen Geschichte und der Legende auch die allegorischen Figuren der Moralitäten auf der spanischen Bühne heimisch, aber an Nachweisen und Niederschriften der geistlichen Spiele fehlt es gerade in Spanien sehr. Die nachmalige Beteiligung der entwickelten und gereiften Kunstdichtung an dieser religiösen Dramatik schwächte das Interesse und die Teilnahme an den älteren und eigentlich mittelalterlichen Werken dieser Art entschieden ab; da man gewiß war, Schöpfungen gleichen Geistes,

gleicher Glaubensglut und andächtiger Frömmigkeit zu besitzen, so gab man denjenigen, welche sich auch noch gesteigerten poetischen Glanzes und poetischer Formvollendung rühmen konnten, den Vorzug. Doch blieben einige allegorische Spiele aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert erhalten, so eine große satirische Allegorie in Prozeßform „Mascaron,“ in welcher Mascaron als Anwalt der Hölle die Menschheit vor dem Richterstuhle Gottes anklagt, während die heilige Jungfrau sie verteidigt, von anderen geben die Berichte wenigstens über Titel und Hauptinhalt Aufschluß und stellen es außer Frage, daß das spanische geistliche Drama wenigstens an Mannigfaltigkeit nicht hinter dem französischen oder deutschen zurückstand. Die Erlasse des Konzils von Aranda im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts betonen ausdrücklich, daß am Feste der Geburt Jesu, an dem des heiligen Stephanus, Johannes, an gewissen andern Festtagen theatralische Spiele, Masken, monströse Gestalten, Schauaufzüge, unanständige Figuren, schändliche Gedichte und Spottreden in die Kirchen eingeführt wurden, daß aber auch anständige und erbauliche Vorstellungen stattfanden, Beweis genug für die Verschiedenheit der spanischen geistlichen Spiele unter sich, für das Eindringen weltlicher und namentlich possenhafter Elemente in die „heiligen“ Stoffe, Beweis auch, daß die Unbefangenheit, mit welcher das frühere Mittelalter dergleichen betrachtet hatte, um diese Zeit auch in Spanien verloren gegangen war. Bemerkenswert bleibt immerhin, daß einer der ersten Kunstdichter, welcher an die üblichen volkstümlichen Darstellungen in verhältnismäßig weit vorgerückter Zeit anknüpfte, Juan del Encina (1449—1534), in seinen kleinen Hirtenspielen die Geburt des Erlösers in so einfachen Szenen, in kindlich naiver Weise darstellt, eine Weise, welche den Rückschluß erlaubt, daß neben phantasievolleren und wechselreicheren Autos solche der ältesten Art fortbestanden. Über die anspruchslosesten Szenen, welche das ältere geistliche Schauspiel überall aufweist, erhoben sich die vielgerühmten Dichtungen des Encina eben nur durch die größere Kunst der Verse und eine gewisse Anmut der Sprache.

Während aber in Italien und Frankreich die Renaissance, in Deutschland die Reformation sich mächtig zu einer völligen Umbildung des Dramas zeigte, welche die Vernichtung der geistlichen Spiele in der Hauptsache mit einschloß, bewährte in Spanien das geistliche Schauspiel eine zähe Lebenskraft, und während sich die großen individuellen Talente, die seit dem sechszehnten Jahrhundert in allen Litteraturen hervortraten, vom geistlichen Schauspiel abwandten, verspürten die Spanier Lope de Vega und Calderon und ihre Schüler eine geheime Anziehungskraft dieser mittelalterlichen Kunstform, gaben derselben ihren letzten eigentümlichen Aufschwung und schufen neben den eigentlichen „Autos“ jene Comedias divinas, welche als die direkte Fortsetzung der Legendenspiele des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts anzusehen sind, sie freilich an dramatischer Geschlossenheit und Steigerung, an Lebendigkeit der Charakteristik und Glanz der Sprache weit übertrafen, aber in Bezug auf wundergläubige Phantastik, auf religiösen Eifer mit den besten geistlichen Spielen des eigentlichen Mittelalters wetteiferten. Den einzelnen Werken dieser Art werden

wir bei der Schilderung der späteren spanischen Dichtung begegnen, hier aber mußte bereits der Thatsache gedacht werden, daß die mittelalterlichen geistlichen Spiele wenigstens eine Nachblüte ganz anderer Art getrieben haben, als jene Absenker der geistlichen Spiele, welche in den Gebirgsthälern Oberbayerns und Tirols, oder im Innern Sardiniens und Korsikas fortbestanden.

Eine ganz eigentümliche Entfaltung hatten die geistlichen Spiele in England. Bei der in historischen Umständen begründeten langen Abhängigkeit Englands von der französischen Sprache und Litteratur darf es nicht auffallen, daß die älteren Spiele den französischen vielfach nachgebildet wurden. Trieb doch die französische ritterliche Poesie einen besonders kräftigen Zweig in England während der Jahrhunderte, in denen neben dem angelsächsischen Volke eine normännisch-französische Aristokratie die Geschicke Englands lenkte. Zu Ausgang des dreizehnten, zu Eingang des vierzehnten Jahrhunderts bildete sich aus dem Zusammenfluß des Angelsächsischen und Normannisch-französischen die englische Sprache. Der erste große Dichter in derselben, Chaucer, gehört schon seinem Geist und Wesen nach der Neuzeit an. Das aber schloß nicht aus, daß in der neuen Sprache und in den überlieferten Formen der geistlichen Spiele noch zwei Jahrhunderte lang mittelalterliche Anschauung und Phantasie sich in Mysterien, Moralitäten und anderen Allegorien bethätigten. Mirakel-Spiele in normannisch-französischer wie in der noch unausgebildeten Volkssprache haben schon im dreizehnten Jahrhundert stattgefunden. Eine „Höllenfahrt Christi“ und das sogenannte „Schreiberspiel“ von York sind Zeugnisse dieser Anfänge. Große Collektivspiele von der Schöpfung und Empörung Lucifers, vom ersten Sündenfall bis zur Himmelfahrt und zum jüngsten Gericht reichend, schlossen sich an die genannten Spiele an. Sie waren von den französischen großen Spielen schon durch ein äußerliches Moment der Darstellung wesentlich unterschieden. Anstatt durch eine besonders und ausschließlich für den Darstellungszweck zusammengetretene Gesellschaft, wurden sie durch die verschiedenen Zünfte englischer Städte zur Aufführung gebracht. Wohl fuhren daneben Kirchen, Klöster und Schulen mit ihren geistlichen Spielen fort. Die stärkste Teilnahme jedoch fanden jene Collektivspiele in London, Chester, York, an denen die Bürger als Darsteller, wie als Mehrheit der Zuschauer aufs stärkste beteiligt waren. Drei Sammlungen solcher Spiele (die Chester-plays, die Towneley-plays und die Coventry-plays) bezeugen uns, daß die geistlichen Spiele in englischer Sprache auch nach der Seite der Dichtung ein bedeutendes volkstümliches und zwar national-englisches Element in sich aufgenommen hatten. Daß die Verteilung des Stoffes an die einzelnen Zünfte den einzelnen Teilen des Stoffes eine bessere Gliederung und sorgfältigere Ausführung sicherte, als in den formlosen, unproportionierten großen französischen Mysterien, daß sich „Frische und Volkstümlichkeit der Auffassung und des Ausdrucks“ (Ebert) da von selbst einstellten, wo das Spiel von den heiligen drei Königen von den Goldschmieden, und das Spiel von der Sündflut von den Zimmerleuten dargestellt wurde, daß selbst gewisse Anläufe zu einer bestimmteren Charakteristik in den englischen

Kollektiv-Spielen („Pageants", Gerüste, von ihren transportablen Bühnen getauft) sichtbar werden, ist von allen Kennern derselben wiederholt hervorgehoben worden. Vom fünfzehnten Jahrhundert an traten den großen Miracleplays die sogenannten „Moralitäten", ausgedehnte oder kürzere allegorische Spiele, zur Seite. Wie überall wurden auch diese Moralitäten eine Pforte, durch welche sich weltliche Elemente in Spiele hereindrängten, die nach wie vor geistliche zu sein beanspruchten.

Interessante englische Moralitäten waren unter anderen „Das Schloß der Beharrlichkeit", in welchem die verkörperte Menschheit sich vom Einfluß schlimmer Gesellen, wie Mundus, Stultitia und Voluptas und der Gesellschaft der sieben Todsünden durch Beichte und Reue befreien würde, wenn sie der Tod nicht frühzeitig dem Teufel überlieferte; ferner „Jedermann" (Every man), der zur Rechenschaft vor den Thron Gottes geladen, umsonst Verstand, Stärke, Schönheit und Wissenschaft zu Begleitern und Fürsprechern erwählt und schließlich nur einen Freund, Gutewerke, an seiner Seite findet. Unzählige andere Tugenden, Laster, Lebensalter, Künste und Fertigkeiten, Glaubensartikel und historische Erinnerungen traten als Figuren auf die Moralitäten-Bühne. In den Moralitäten selbst, wie in den Mode werdenden, zuerst stummen und dann gesprochenen „Zwischenspielen" (Enterludes) machte sich im Laufe der Jahrzehnte ein immer stärkerer Drang geltend, die allegorischen Schatten zu lebendigen Gestalten auszurunden. Neben Tod und Teufel, „Laster" und „Unrecht" traten lebendige, ganz realistische Erscheinungen der Wirklichkeit.

Wie in Deutschland und Frankreich sind uns auch in England die Namen der Mysterien- und Moralitäten-Dichter zum größten Teil unbekannt. Erst gegen den Ausgang des Mittelalters und in einer Zeit, in welcher es mit dem geistlichen Drama überhaupt reißend rasch zu Ende ging, traten auch hier bestimmte Namen hervor; so stammt die Moralallegorie „Magnificenz" von John Skelton, dem Hofdichter König Heinrichs VIII. her. Soweit nach dem Eintritt der Neuzeit eine Fortentwicklung der geistlichen Spiele noch stattfand, lehnte sie sich meist an die alten Texte an, suchte sich inzwischen gelegentlich auch gereifte Eigentümlichkeiten der Kunstdichtung anzueignen. Für die weitreichende Volkstümlichkeit der sämtlichen Spiele spricht nicht nur der Zusammenstrom von Menschen bei den berühmtesten Aufführungen, sondern vor allem die Thatsache, daß sie, obwohl aus den Voraussetzungen mittelalterlicher Weltanschauungen erwachsen, im Grunde an die katholische Kirche unlöslich geknüpft, doch deren Sturz in England überdauerten; nachweislich haben die Coventryspiele bis 1591 stattgefunden.

Die kulturhistorische Bedeutung sämtlicher geistlichen Schauspiele überwiegt in so hohem Maße die ästhetische, daß die Versuchung nahe tritt, die Fülle von Poesie, welche zum Teil in den Stoffen, in gewissen Zügen der Empfindung, in der Durchbildung einzelner Scenen und Gestalten liegt, zu übersehen und den allmählichen Fortschritt, der in einzelnen Kompositionen zu Tag tritt, zu leugnen. In der That hinterläßt die Gesamtheit der hierher gehörigen poetischen Litteratur — soviel uns von derselben überblieben oder

seither aufgefunden und miteinander verglichen worden ist — nur allzuhäufig den Eindruck ungefüger, künstlerisch wenig gegliederter Stoffmassen, mahnt gar oft an jene Grottenbildwerke, welche auf gut Glück in Felswände hineingehauen, mehr durch den Reichtum dargestellter Scenen, die Mannigfaltigkeit der Absichten und Ansätze, durch einzelne Schönheiten, als durch irgend welche künstlerische Vollendung fesseln. Unbedingte Bewunderer aller mittelalterlichen Dichtung berufen sich darauf, daß die Ergänzung und Erfüllung alles dessen, was die unfertigen Spiele nur andeuten konnten, im Bewußtsein und dem gläubigen Sinne der Zuhörer und Zuschauer vorhanden gewesen sei. Dies kann man gelten lassen, ohne darum in irgend welche Überschätzung dieser epischen Dramatik beim Vergleich mit dem ausgebildeten Drama späterer Zeiten zu verfallen. Auch die geistlichen Spiele belegen, daß die nationale Besonderheit in aller Kultur und Litteratur des Mittelalters gegenüber der Gemeinsamkeit des Glaubens, der Überlieferungen und der von der Kirche ausgehenden Bildung, zwar nicht unentwickelt und untergeordnet blieb, aber in zahlreichen Verhältnissen hinter diese Gemeinsamkeit zurücktrat.

# Die Handwerks- und Handwerkerpoesie.

So gewiß auch die älteren geistlichen Spiele ausschließlich von geistlichen Poeten verfaßt wurden, so läßt sich in der Blütezeit derselben, im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, eine starke und beständig anwachsende Beteiligung des Laientums, und zwar des bürgerlichen Laientums, unmöglich verkennen. Gleichzeitig macht sich auch auf dem Gebiete lyrischer und epischer Dichtung ein stets mehr in die Augen fallendes Übergewicht der bürgerlichen Lebenskreise geltend. Zu den umherziehenden „Meistern", welche sich vom gemeinen Spielmann zu unterscheiden strebten und vielfach noch an den Höfen der Fürsten erschienen, gesellten sich in den Städten seßhafte Poeten, die ihre Kunst schulmäßig lehrten. An dieselben schlossen sich demnächst ganze Genossenschaften, vorzüglich aus den Meistern des städtischen Handwerks rekrutiert, Genossenschaften, welche die Traditionen der Kunstpoesie und namentlich die künstlichen Strophen der späteren Minnesänger zu erhalten strebten. So entstanden Meistersängerschulen, Meistersingerzünfte, eine handwerksmäßige Ubung der Poesie, innerhalb welcher immerhin noch viel Mannigfaltigkeit, aber kein großer Aufschwung, keine Entwicklung und Steigerung individueller Talente möglich war. Während die älteren Meistersänger noch gewisse Bezüge zu der auch in der einreißenden Verwilderung lebendigeren und phantasiereicheren Volksdichtung behaupten, schließt sich der größte Teil der späteren mit großer Strenge gegen diese und verwandte Einflüsse ab und verknöcherte von vorn herein in einem Regelzwang, in einer künstlichen und unproduktiven Ehrbarkeit. So vieles uns in Geschichte und Wesen des Meistergesanges auch noch dunkel ist, so dürfen wir doch wohl annehmen, daß die eigentlichen Schulen und Zünfte sich erst im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts fester zusammenschlossen und bewußt organisierten. Der eigentliche Boden des bürgerlichen Meistergesangs blieb Süddeutschland. In den großen Reichsstädten Straßburg, Mainz, Frankfurt, Ulm, Augsburg und Nürnberg, doch auch in kleineren städtischen Gemeinwesen wie Colmar und Memmingen, gediehen die echten „Singschulen". Der Geist aber, welcher diese erfüllte, die Bevorzugung des Dunkeln, schwer Verständlichen, des religiösen Stoffes, der scholastischen Grübeleien über kirchliche Dogmen, an die sich gleichwohl kein Zweifel heranwagte, der unglaubliche Wert, welcher auf künstliche Formen, auf die Beherrschung und gar auf die Erfindung von zahllosen „Tönen" gelegt ward, Tönen, in denen die ohnehin

vorhandene Künstlichkeit dieser schulmäßigen Poesie sich zu gequälter Unnatur steigerte, das alles wird schon bei den meisten bürgerlichen deutschen Poeten seit der Mitte und vollends seit Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts sichtbar. Die späteren Meistersänger besaßen eine sagen= oder vielmehr fabelhafte Tradition, die auf die Zeiten Kaiser Ottos I und Papst Leos VIII zurückführte, sie berühmten sich eines von Kaiser Karl IV erteilten Wappens. Den Thatsachen besser entsprechend war ihre Aufzählung der „zwölf alten Meister", welche den Meistergesang begründet haben sollten. Da unter denselben Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Konrad von Würzburg und andererseits Frauenlob, Regenbogen der Schmied, Heinrich von Müglin genannt wurden, so erhellt daraus, daß sich ein Bewußtsein davon erhalten hatte, daß der bürgerliche Meistergesang eine Abzweigung aus der ritterlichen Kunstdichtung des Mittelalters war, eine Abzweigung, von deren Entartung und Verkrüppelung man freilich in den beteiligten Kreisen nichts ahnte.

„Wir finden im Meistergesange kein vorschreitendes Wachstum der Poesie. Er ist vornherein geistig belebter, dem Inhalte nach mannigfaltiger, der Form nach beweglicher als im Verfolge der Zeit. In poetischer Hinsicht ist er in stetiger Abnahme begriffen, er ist nicht als eine selbständige Entwicklung, sondern nur als das Erstarren und Hinwelken der Liederkunst des Mittelalters zu betrachten." (Uhland.) Unter diesem Gesichtspunkte verdienen nur die älteren und dann diejenigen Meistersänger, welche sich neben und außer der Schule ein selbständiges poetisches Leben zu retten wußten, besondere Teilnahme. Aus dem vierzehnten ins fünfzehnte Jahrhundert hinüber führen die Dichtungen des Muscatblüt genannten Liedersängers, der noch Minnelieder singt, aber seine eigentliche Stärke in betrachtenden und andächtigen Gedichten hat. Die heilige Jungfrau, die heilige Katharina und andere weibliche Heilige spielen in seinen Liedern eine wesentliche Rolle. Wie eine ganze Anzahl der Meistersänger und fast alle deutschen Poeten der Zeit war er auch entschiedener Gegner der Hussiten, deren Ketzerei und späteres Wüten nur Abneigung und Erbitterung im damaligen Deutschland erweckte. Zu den älteren Meistersingern gehören ferner Hermann Freßant von Augsburg, sein Landsmann Albert Lesch, der Kunig vom Odenwalde, Jörg Schilger (Schiller). Alle diese Poeten und viele andere, deren bei den Meistersingern gangbare Namen auf keine bestimmten Persönlichkeiten zurückzuführen sind, wurden von ihren Nachfahren in die Kreise bürgerlichen Lebens und der späteren Zunft gebannt. Ward doch bei den späteren Meistersingern der ritterliche Dichter Reinmar von Zweter zum bürgerlichen „Römer von Zwickau", aus Conrad von Würzburg wurde ein Hecker, d. i. ein Winzer und aus dem alten Stolle ein Salwert, ein Panzerhembdmacher, oder aus Mißverständnis ein Seiler gemacht!

Auch im fünfzehnten Jahrhundert gab es noch Meistersänger genug, welche sich dem Zwang der Zunft oder Schule nicht völlig fügten. Ja es scheint, daß im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts Bewegungen stattgefunden

haben und Gegensätze zu Tag getreten sind, bei denen die Schule zu Mainz zum Mittelpunkt einer beharrenden, diejenige zu Nürnberg zum Mittelpunkt einer neuernden Richtung wurde. Als hervorragendster und im gewissen Sinne letzter Vertreter des „fahrenden Meistergesangs“ kann Michel Beheim (1416—1474) gelten. Seines Zeichens ein Weber aus Sulzbach bei Weinsberg, gewöhnte er sich als Kriegsknecht und Diener des Reichserbkämmerers Conrad von Weinsberg an ein fahrendes Dasein, zog an vielen Höfen umher, nannte sich „des römischen Kaisers und des Pfalzgrafen Friedrich bei Rhein deutscher Poet“, scheint zuletzt Schultheiß in seinem Geburtsort gewesen und ermordet worden zu sein. Er versuchte sich in historischen Gedichten, blieb aber dürftig, phantasielos und auch da, wo er, wie in seinen geistlichen Liedern, im Büchlein von den sieben Todsünden, von der Liebe Gottes in seiner „verkehrten Weis“ und seiner „Osterweis“ sich in künstlichen Formen gefiel, platt und roh. Zeitgenossen Beheims werden zahlreich genannt, ohne daß einer von ihnen die Vielseitigkeit und die handwerkliche Gewandtheit des Webers besessen zu haben scheint.

Gewiß ist, daß seit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die Meistersängergenossenschaften, zunftmäßig gegliedert in Schüler, Schulfreunde, Sänger, Dichter und Meister, zusammengehalten durch strenge Regeln, eine besondere Kunstlehre, für die sie ein eigenes Gesetzbuch (die Tabulatur) ausbildeten, in den deutschen Städten in der Weise blühten, wie wir sie durch das ganze sechszehnte Jahrhundert und etwa bis zum dreißigjährigen Kriege kennen. Selbst nach Norddeutschland verbreitete sich die Teilnahme an dieser bürgerlichen Poesie, es gab Schulen oder Zünfte bis Breslau und Danzig. Läßt sich auch keinen Augenblick in Abrede stellen, daß in der treuen Hingabe der bürgerlichen Handwerksmeister — denn aus solchen ergänzen sich trotz der Teilnahme einzelner Geistlichen und weltlichen Gelehrten die Genossenschaften — sich eine gewisse Idealität des Sinnes bekundet, daß in der rührenden Selbstlosigkeit und Wärme mit der man die Ehre Gottes und der Kunst suchte, ein bildender Zug lag, daß der ganze Kunstbetrieb der Meistersänger der Besonderheit ihrer Lebenskreise und ihrer außerpoetischen Thätigkeit entsprach, so war doch für die Poesie wenig dabei gewonnen. Von den zahlreichen Namen, die man aus den handschriftlichen Liederbüchern der Meistersänger nach und nach zu Tage gefördert hat, werden Jörg Breuning von Augsburg, Hieronymus Drabald von München, Conrad Nachtigall, Fritz Kettner, Sixt Beckmesser von Nürnberg als Finder und Meister besonderer Töne oft genannt, ohne als poetische Persönlichkeiten bemerkbar, klar unterscheidbar hervorzutreten.

Wichtig und noch sehr wenig untersucht ist die Einwirkung, welche der Meistergesang im fünfzehnten Jahrhundert auf die Poesie der „Fahrenden“ gewonnen haben muß, denn die niederen Spielleute ließen sich gewisse Kunstgriffe der Meistersänger so wenig entgehen, wie seiner Zeit gewisse Vorstellungen der ritterlichen Dichtung, wenn es ihnen natürlich auch nicht einfiel, sich der bürgerlichen Ehrbarkeit der Meistersinger unterzuordnen. Mußten sie doch

ihrerseits in Sprüchen, Schwänken, bedenklichen Geschichten, in Rätseln und heitern Lügen, in „Priameln und Weinsegen“ an diejenigen Meistersänger genug abgeben, welche gelegentlich breitere und volkstümlichere Wirkungen suchten, als die eigentliche Schule jemals für gut hielt. Der Mittelpunkt dieser volkstümlicheren Wirkung des Meistergesangs blieb immer Nürnberg, namentlich von der Erfindung und Ausbreitung des Buchdrucks an, wo die Anlässe zu größrer Wirkung als jene auf die Kreise der Schule, sich unablässig mehrten. Die lebendige Pflege des Meistergesangs als Schulkunst scheint übrigens ganz unabhängig von den Ab- und Ausschweifungen der einzelnen Meistersänger geblieben zu sein. Soweit Handwerksmeister sich als Dichter und Meister hervorthaten, traten einzelne Handwerke (Schuhmacher, Kürschner, Weber) in den Vordergrund, doch fehlte es auch nicht an Schneidern, Heftelmachern, Briefmalern einerseits, an Schwertfegern und Schmieden andererseits.

Nicht erweislich ein Meistersinger, aber jedenfalls dem Wesen der bürgerlichen Kunst verwandt, war jener Hans Rosenblüt, der um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts als Dichter von Marienliedern, Lobsprüchen, politischen Gedichten, kleinen Lehrgedichten und poetischen Erzählungen, sowie Fastnachtsspielen, eine ausgebreitete poetische Thätigkeit entfaltete, sich selbst den „Schneperer“ und einen Wappendichter nennt und obwohl er erzählt, daß er an Fürstenhöfen seine Nahrung suche, doch einen ausgeprägt reichsstädtischen Sinn und vor allem Nürnbergischen Bürgerstolz bekundet. — In entschiedenem Gegensatz zu ihm steht Hans Folz der Barbierer, unter den Meistersingern wegen der Erfindung zahlreicher „Töne“ (darunter der Baumton, die Blutweis, die Feilweis und die Schrankweis) hochangesehen, in seinen Meistergesängen ehrbare Gebärden und fromme Klugheit zur Schau tragend, in seinen Schwänken und Fastnachtsspielen aber von unglaublicher Roheit, so daß „jeder Sprechende ein Schwein, jeder Spruch eine Roheit, jeder Witz eine Unfläterei“ (Goedeke) nicht mit Unrecht genannt werden mag. Daß Folz den stärksten Einfluß auf die süddeutschen Meistersinger gewonnen und sie zum Teil aus ihrer frommen Ehrbarkeit herausgetrieben hat, erhellt noch aus der Bittschrift, mit welcher 1534 die Meistersänger der Schule zu Augsburg darum einkamen, statt der heidnischen Fabeln und Historien, die „eine Zeit her üblich gewesen“ geistliche Lieder singen zu dürfen und dazu eine Kirche eingeräumt zu erhalten. Der unzweifelhaft starke Einfluß, den im sechzehnten Jahrhundert die Reformation auf das Meistersängertum gewann, führte die Handwerkerdichter auf ihre Anfänge und ihre ursprünglichen Stimmungen zurück.

Dem Zeitalter der Reformation gehören die Überlieferungen und Vorstellungen von den deutschen Meistersängern an, welche sich einer allgemeineren Verbreitung erfreuen. Als ein lebendiges Zeugnis von Sinnesart und geistiger Stimmung des Mittelalters ragten die Singschulen ins sechszehnte Jahrhundert hinüber. Dieser späteren Zeit entstammen alle die charakteristischen Momente, welche sich der Erinnerung der Mit- und Nachlebenden vorzugsweise eingeprägt haben: die Singschulen, mit ihrem Freisingen und Hauptsingen, die Merker,

die mit der Tabulatur im verhängten Gemerk sitzen, auf falsche und blinde Meinungen, auf Laster, Klebsilben und Milben, falsche Melodeien und falsche Blumen (Koloraturen) aufzupassen, das Preisgehenk mit dem Bilde König Davids, all die umständlichen äußeren Zurüstungen und die Seltsamkeiten der poetischen Technik dieser Handwerkerdichter, die sonderbaren Benennungen ihrer künstlichen „Töne", die sich als „die kurze Affenweis Georg Hagens", „die traurige Semmelweis Semmelhofers", „die Schwarzdintenweis" und „abgeschiedene Vielfraßweis Ambrosius Mezgers" im Gedächtnis erhalten haben. Dies alles stellt freilich nur die letzte Entwicklung und die entwicklungslose Erstarrung des Meistersängertums im Formwesen dar, aber ergab sich mit Notwendigkeit aus der ganzen Auffassung der poetischen Thätigkeit, welche der Handwerkspoesie des späteren Mittelalters zu Grunde lag. Die Berichte Wagenseils von der Meistersinger holdseliger Kunst, auf welche sich die späteren stützten, wußten wenig von den Anfängen und überhaupt von jenen Zeiten des Meistergesangs, welche vor der Reformation liegen und schon um deswillen die wichtigsten sind, weil für das poetische und litterarische Leben des fünfzehnten Jahrhunderts die Kunstübung wackerer Handwerksmeister unendlich mehr zu bedeuten hatte, als für die poetisch angeregte, lebensvolle Periode der Reformation. Das Meistersängertum setzte eine dunklere Zeit, schlichtere Zustände voraus, als sie seit dem Eingang des sechszehnten Jahrhunderts vorherrschten, im Wendepunkt des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, an der Schwelle der Neuzeit hatte es seine beste Berechtigung und diente wenigstens als Bürgschaft, daß das Bedürfnis nach der poetischen Kunst in Deutschland nicht völlig ausgestorben und verschwunden sei.

Der Zeit des Meistergesangs gehörten eine Menge von ungenannten oder flüchtig und nur einmal genannten Poeten an, welche zwischen der Kunstrichtung der Meistersinger und der volkstümlichen Richtung auf Schwank-, Spiel-, Buhl- und Trinklied zwischeninnen standen. In alten Drucken und Handschriften blieben eine Menge Gedichte des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten, welche weder der absterbenden ritterlichen, noch der bürgerlichen handwerklichen Poesie im engeren Sinne hinzuzurechnen sind. Namentlich ein guter Teil der sogenannten historischen Lieder dieser Zeit, welche vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an durch Flugblätter festgehalten wurden, ist auf den Seitenzweigen der bürgerlichen Dichtung gewachsen. Zwar ist es zur Regel geworden, diese historischen deutschen Lieder den Volksliedern hinzuzurechnen, mit deren echtem Ton einzelne besonders stimmungsvolle und glückliche zusammentreffen. Aber die ganze Reihe der chronikalischen, rein berichtenden Gedichte, die nicht tiefer in Anschauung und Stimmung getaucht sind, lassen sich doch unmöglich der Volksdichtung im wahren Wortsinn hinzurechnen. „Ausgedehnte in Reimpaaren verfaßte Erzählungen dürfen überhaupt nicht Lied, am wenigsten Volkslied genannt werden. Aber auch abgesehen von diesen Produkten, welchen die Bezeichnung Volkslied nur mittels argen Mißbrauchs gegeben worden ist, zeigen die eigens oder streng historischen Lieder eine große Verschiedenheit unter sich. Viele derselben sind chronikartige Her-

zählungen und fallen deshalb aus dem Tone der singbaren Lyrik oft gänzlich heraus, manche unter diesen sind dazu übermäßig lang. — Andere, und ihre Zahl ist nicht ganz gering, sind nichts mehr als trockene Beschreibungen oder Aufzählungen." (Vilmar.) Auch wenn die betreffenden Gedichte in strophischer Form gehalten sind, können sie aus inneren Gründen der Volkslyrik nicht hinzugerechnet werden, es gab offenbar eine handwerksmäßige historische Poesie, welche an die Teilnahme für einzelne historische Ereignisse anknüpfte und in gewissem Sinne die Stelle der Zeitungspresse und der Flugschriftenlitteratur vertrat. In ihrer Sinnesweise stehen die Verfasser vieler historischen Lieder den nüchternen Meistersängern weit näher als den echt poetischen Naturen, die sich allerdings auch einzelner Ereignisse bemächtigten. Gerade die namhafteren, die Schweizer Hans Halbsuter, Isenhofer, Veit Weber, die Süddeutschen Konrad Attinger, der Frauenzucht, Gilgenschein, Hans Schneider, Hans Birker können als ein Beweis mehr betrachtet werden, daß die Poesie zu dieser Zeit ein Dasein fristete, welches sich von ihrem Glanze und ihrer Geltung im dreizehnten Jahrhundert bedenklich unterschied. Wie viel auch von den Leistungen der Handwerkspoesie des fünfzehnten Jahrhunderts zu Tage gefördert werden mag: im ganzen wird Ludwig Uhlands Urteil: „daß diese Poesie in der poetischen Himmelsstadt nur ein Pfahlbürgerrecht verdient habe" in Geltung bleiben und das kulturhistorische Interesse an ihr schwerlich jemals von einer genießenden Teilnahme abgelöst werden.

# Verfall und Ausgang der mittelalterlichen Dichtung.

Wenn der Meistergesang schon überall in das sechszehnte Jahrhundert hinüberweist und diejenigen unter den späteren Meistersängern, die mehr als Schulfreunde und Sänger waren, ganz entschieden zu den Dichtern der Neuzeit gerechnet werden müssen, wenn aus dem Fastnachtsspiel des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts das moderne Drama erwuchs, so währte es doch noch mehr als ein Menschenalter, bevor, namentlich in Deutschland, die letzten Ausläufer der mittelalterlichen Poesie abstarben. Noch im fünfzehnten Jahrhundert machten bürgerliche Dichter gewaltige Anstrengungen, die eigentliche Stoffwelt des Mittelalters neu zu beleben. Charakteristische Proben davon haben wir im „Ehrenbrief" des Jakob Püterich von Reichertshausen (1400—1469), sowie in dem großen „Gedicht vom Gral und der Tafelrunde" und dem „Lanzelet" des Ulrich Fürterer von Landshut (um 1480), einem Maler, der in Diensten der Herzöge von Bayern stand. Die Verworrenheit und Geschmacklosigkeit des Inhalts legt uns nahe, daß man zu dieser Zeit sich nicht einmal mehr der vorhandenen Abenteuer und Gestalten zu bemächtigen wußte, die sprachliche Verwilderung der Gedichte des bayrischen Malers entspricht der allgemeinen Verwilderung der Zeit und erweist, daß von einer Kunstdichtung im Sinne des dreizehnten Jahrhunderts nicht mehr die Rede sein konnte. Immerhin blieben diese Dichtungen Zeugnisse einer noch fortwaltenden Teilnahme an der Stoff- und Gestaltenwelt des Mittelalters, eine Teilnahme, welche sich auch in einer Reihe von letzten Bearbeitungen der alten deutschen Heldensage kundgiebt. Handschriften der alten Gedichte waren noch zahlreich verbreitet, neue Bearbeitungen, welche zum Teil trotz aller sprachlichen Roheit und trotz aller Verkümmerung der Phantasie auf Benutzung älterer unbekannter Gedichte zurückweisen, gehören dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts an, das „Heldenbuch" (mit Ortnit, Hugdietrich, Wolfdietrich, der große Rosengarten und der kleine Rosengarten) wurde gedruckt, alles Anstrengungen, sich in der Anschauung und Stimmung einer vergangnen Zeit zu erhalten.

Das allegorische Gedicht erhielt noch ganz am Ausgange des Mittelalters einen sehr erlauchten Vertreter in dem „letzten Ritter", dem römischen Kaiser Maximilian I (1459—1519). Maximilians selbst ausgeführtes von

dem Kaplan Melchior Pfinzing nur überarbeitetes Gedicht „Teuerdank“ stellte die eignen Jugendabenteuer des Kaisers, seine Fährlichkeiten bei Jagd und Krieg, namentlich aber seine Brautfahrt zu Maria von Burgund (Prinzessin Ehrenreich), die Hindernisse und Leiden, welche ihm die Feinde Fürwittig, Unfalo und Neidelhart bereiten, im trockensten, allegorisch moralisierenden Stil dar. Das Gedicht entbehrt jeder poetischen Sinnlichkeit, alles frischen Lebens, im Vergleich mit demselben erscheinen selbst die Allegorien des Hermann von Sachsenheim noch hochpoetisch.

Um dieselbe Zeit, wo in Kaiser Maximilians „Teuerdank“ die ritterliche Poesie nach dem Muster des Romans von der Rose ausklang, wurden eine große Reihe von Gedichten des früheren und späteren Mittelalters in Prosa zu kurzen Romanen aufgelöst. Man zog dafür lateinische, französische und ältere deutsche Gedichte heran, kürzte, drängte zusammen, arbeitete die eigentlich drastischen Züge heraus, vielfach begnügte man sich mit Übertragungen und Kürzungen solcher Werke, die schon im Ausland, namentlich in Frankreich, ihre Prosabearbeiter gefunden hatten. In den meisten Fällen ist uns die Quelle, aus denen die Verfasser dieser kurzen Unterhaltungsbücher schöpften, bekannt, auch wo sie es nicht ist, dürfen wir ohne weiteres annehmen, daß die eigene Phantasie des absterbenden Mittelalters nur geringen Anteil an diesen Erfindungen hatte. Einige wenige derselben wurden noch im fünfzehnten, viele andere erst im sechszehnten Jahrhundert gedruckt, entstanden sind wohl die meisten noch vor dem Beginn der Reformation. In langer Folge tauchten in diesen späterhin unter dem gemeinsamen Namen von „deutschen Volksbüchern“ zusammengefaßten Prosaerzählungen, die Helden der alten Volkssage, wie diejenigen der ritterlichen Sage und Tradition noch einmal empor. Selbst die Legende gab ihren Beitrag zu dieser eigentümlichen, durch ihre poetischen Motive wertvollen Unterhaltungslitteratur. Der gehörnte Siegfried, Artus, Wigalois mit dem Rad, Lanzelot, Tristan und Isolde, der Schwanenritter, die Haimonskinder und Fierabras, Herzog Ernst und Heinrich der Löwe, aber auch Gregorius vom Stein und Robert der Teufel wandelten in diesen Fassungen wiederum durch die deutsche Volksphantasie hindurch und behaupteten sich gleichsam in gewissen verborgenen Winkeln dieser Phantasie. Zu den ritterlichen Helden gesellen sich einträchtiglich die volkstümlichen Schelmen und klugen Narren, der Pfaff vom Kahlenberg, der niederdeutsche Till Eulenspiegel, die sieben Schwaben und Hans Clauert; was in späterer Zeit noch hinzukam, wurzelte doch in dem Vorstellungskreise des spätesten Mittelalters.

Eine Poesie, welche mit der Schulkunst der deutschen Meistersänger vergleichbar wäre, kam in Frankreich während dieses Zeitraums nicht empor, doch auch hier machten sich und zwar vom ersten Eindringen der Renaissancebildung an in noch stärkerer entscheidenderer Weise als in Deutschland, die Elemente geltend, welche zur Zersetzung der mittelalterlichen Dichtung führten. Große Stoffreste und traditionelle poetische Vorstellungen blieben genug übrig, um vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts an noch eine ganze Reihe von Werken

hervorzurufen, welche, (obschon gleichzeitig mit den Anfängen der neueren französischen Poesie) der Litteratur des Mittelalters hinzugerechnet werden müssen. Auch hier wurden die alten gereimten Romane in Prosaerzählungen umgesetzt; viele dieser Umwandlungen erfolgten im Geiste des auch in Frankreich emporstrebenden Bürgertums und verloren dadurch viel, ja das meiste von ihrem ursprünglichen Gehalt, in anderen suchte man das ritterliche Selbstgefühl und die Ideale der vergangenen Zeit zu behaupten. Bis um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts entstanden neben den kürzeren, zusammengedrängten Romanen breite, weitschweifige, zum guten Teil in sehr schwülstigem Stil geschriebene Ritterromane, ja der letzte Aufschwung dieser Prosadichtung mittelalterlichen Gepräges fiel erst in die Zeit König Franz I. Das Vorbild zu den letzten und spätesten Ritterromanen, die man unter dem Namen der „Amadisromane" kennt, war zu dieser Zeit längst entstanden, wenn auch vielleicht in Frankreich und jedenfalls in Deutschland noch nicht gekannt. Schon um 1370 hatte der Portugiese Vasco de Lobeira von Oporto den großen Prosaroman „Amadis von Gaula" (Gallien) verfaßt, dessen portugiesische Urschrift nicht erhalten, wenigstens bis jetzt nicht wieder aufgefunden ist und der auf der Brücke einer spanischen Bearbeitung des fünfzehnten Jahrhunderts den Weg nach Frankreich fand. Amadis von Gaula ist der Sohn eines fabelhaften Königs Pereon und der brittischen Prinzessin Elisena, hat unerhörte Fahrten, Kämpfe und Abenteuer zu bestehen, bevor er zum Besitz seiner Geliebten Oriana, der Tochter des Königs Lisuart von England, gelangt. In unablässigen Neubearbeitungen und unglaublichen Erweiterungen breitete sich das Geschlecht des Amadis über die Ritterromane aus, die spätesten Helden derselben, Esplandian und Florisando, Lisuarte und Amadis von Griechenland, Don Florisel und Don Selves de la Selva, stammen sämtlich aus dem Blute des ursprünglichen Amadis, dessen Anlage wohl breit und phantastisch war, aber im einzelnen der Poesie nicht entbehrte. Der ursprüngliche poetische Gehalt ward in den auf den zehnfachen Umfang ausgedehnten späteren Bearbeitungen verflüchtigt, in den Nachahmungen bis zur Unkenntlichkeit verzerrt.

Selbst das allegorische Gedicht von der Rose mußte sich, während es noch in hohem Ansehen stand, um diese Zeit eine Umarbeitung in Prosa durch Jean Mollinet, den Kanonikus von Valenciennes gefallen lassen. Auch nationale Stoffe, welche erst in späterer Zeit poetisch gestaltet worden waren, wie z. B. die „Chronik des Bertrand du Guesclin" von Cuveillier und die Geschichten des „Jean du Saintré" dienten zur Grundlage von Prosaromanen.

Wie in Deutschland Kaiser Maximilian ein letzter fürstlicher Vertreter mittelalterlicher Dichtung war, so erscheint in Frankreich Herzog Karl von Orleans (1391—1465) als ein solcher. 1415 in der Schlacht von Azincourt gefangen und fünfundzwanzig Jahre lang Gefangener in England, lebte er späterhin, als glänzender Beschützer der Poesie seiner Zeit, auf dem Schlosse Blois. Seine eigenen Gedichte, größtenteils während des Aufenthalts in England entstanden, befreien sich nur in einzelnen Rondeaus und Liedern von der Herrschaft des allegorisch-reflektierten Stiles. Auch Karl von Orleans läßt sich von Dame

Jeunesse zum Gott Amour führen und, nach Beschwörung der zehn Gebote der Liebe, in dessen Orden aufnehmen. Amour behält sein Herz zum Pfande und weist ihn an, bei den Damen nach einem anderen Herzen zu suchen. Nachdem dies der Herzog lange und redlich gethan hat, veranlaßt ihn in einem anderen Gedicht Dame Raison, der ein verliebter Greis ein Greuel ist, um seinen Abschied bei Amour zu bitten, unter Thränen nimmt er denselben, Maitre Confort geleitet ihn zum Schlosse Nonchaloir (Gleichgültigkeit). Allegorisch und zum Teil spitzfindig ist auch der Hauptinhalt einer ganzen Reihe anderer Gedichte. Schon aber drängen sich in des Herzogs künstliche Lyrik, frische wirklich angeschaute Naturbilder und unmittelbare Empfindungslaute herein. In entschiedenem Gegensatze zu der ritterlich-allegorischen Poesie des Herzogs von Orleans scheinen die volkstümlichen Gedichte des Olivier Basselin gestanden zu haben, eines Walkmüllers aus dem Vaux de Vir, der im Kampfe gegen die Engländer fiel und dessen patriotische und heitere Gesänge weit verbreitet waren; man muß sagen scheint, weil Basselin angehörige Gedichte nicht sicher nachzuweisen sind, während die unter seinem Namen veröffentlichten, unzweifelhaft seinem späteren Landsmann Jean le Houx, einem Advokaten des sechszehnten Jahrhunderts, angehören. Immerhin erweist die Tradition von Olivier Basselin, daß die volkstümliche Lyrik zu dieser Zeit in Frankreich fortbestand und gelegentlich in die Kunstdichtung herüber wirkte.

Eine eigentümliche und namentlich im ausgehenden Mittelalter wichtige Stellung zwischen der französischen und deutschen Poesie nimmt die altniederländische Dichtung ein, der im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert die Existenz des burgundischen Reiches zu Hilfe kam. — Die prachtliebenden und mächtigen Herzöge von Burgund vereinigten die gesamten Niederlande in ihrer Hand und gehörten namentlich durch den Besitz einer großen Zahl volkreicher, glänzender Städte zu den reichsten Fürsten ihrer Zeit. Im Besitz französisch und deutsch redender Länder förderten sie ihrerseits eine Gruppe von französisch schreibenden Poeten, die als eine besondere „flandrische Schule“ die mittelalterliche Allegorie, die pedantische Gelehrsamkeit pflegten und zu deren Vertretern (außer den schon früher genannten Pierre Michault, Olivier de la Marche und Jean Molinet) Regnier de Guerchy, Georges Chastelain und Jean le Maire, der Dichter des „Ehrentempels“, der ins sechszehnte Jahrhundert hinüberragte, gehören. Nicht viel bedeutender als diese französisch schreibenden Poeten waren die in niederdeutscher Sprache dichtenden. Im frühen Mittelalter hatte auch auf niederländischem Boden der gereimte Ritterroman seinen Einzug gehalten, zu einer großen Bedeutung war er hier jedoch nicht gediehen. Schon der hervorragendste niederländische Dichter des dreizehnten Jahrhunderts, Jakob van Maerlandt, wendete sich von der ritterlichen Erzählung zur geistlichen und lehrhaften Poesie, seine gereimte „Weltchronik“ (Spieghel historiael) und seine didaktischen Dichtungen dienten den bürgerlichen Poeten des vierzehnten Jahrhunderts zum Muster. Wichtiger noch als Maerlandt wurde der niederländische Bearbeiter des alten

germanischen Tierepos vom Fuchse, welches nach vielen vorausgegangenen französischen und älteren deutschen Bearbeitungen in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts in Flandern mit dem Gedichte „Reinaert de Voß" seine glücklichste Gestaltung erhielt. Die Frische und Keckheit des Dichters und die behagliche naive Komik der Sprache trafen hier zusammen, das Werk fand weite Verbreitung und Geltung, wie die fortgesetzten Bearbeitungen und Erweiterungen erweisen, die auch im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert entstanden.

Dem vierzehnten Jahrhundert gehören von mittelniederländischen Dichtern der Antwerper Jan Boendale (gestorben 1351), Lehrdichter und Reimchronist, ferner Willem van Hildegaersberch und Balduin van der Loren an, Poeten, welche mit den älteren wandernden deutschen Meistersängern eine gewisse Ähnlichkeit haben. Im fünfzehnten Jahrhundert nahm das geistliche Drama und die moralisierende (nach dem Beginn der humanistischen Studien auch die antikisierende) Allegorie einen mächtigen vom üppigen Reichtum und der Vergnügungslust gleichmäßig geförderten Aufschwung. Der namhafteste Poet dieses Zeitraums Dirk Potter (gestorben 1428) schuf ein wertvolles Lehrgedicht mit erzählenden Einschaltungen „Der minnen loep". Ungefähr gleichzeitig wurde die vielgenannte „Reimchronik von Flandern" beendet. Auch Legendenbearbeitungen fanden noch statt, die besten Dichtungen dieser Art „Theophilus" und „Beatrijs" gehörten freilich dem früheren Mittelalter an und konnten in dieser zugleich nüchternen und anspruchsvollen Zeit nicht mehr erreicht, geschweige denn übertroffen werden.

In die beiden letzten Jahrhunderte des Mittelalters fällt auch die Entstehung jener poetischen Gesellschaften, welche als Gilden der Rhetoriker (Rederijker) bis tief ins sechszehnte Jahrhundert hinein einen ungeheuren Einfluß ausübten, freilich für die Geschichte der Politik oft wichtiger erscheinen, als für diejenige der Litteratur. Verbote, mit denen die burgundischen Herzöge bei einzelnen Veranlassungen gegen allzu kühne Rhetorikerkammern vorgingen, konnten die Volkstümlichkeit dieser poetischen Genossenschaften nur erhöhen. In ihren dramatischen Aufführungen legten dieselben gelegentlich eine satirische Keckheit und unbefangene Zügellosigkeit an den Tag, welche die Zeiten und Wirkungen der attischen Komödie zu erneuern schien. Der poetische Wert aller Leistungen dieser Poetengilden scheint im Ausgang des Mittelalters ein unendlich geringfügiger gewesen zu sein, der naheliegende Vergleich der Rederijker-Kammern mit den deutschen Meistersingerschulen trifft insofern nicht zu, als die letzteren eine, freilich wunderliche, Vertiefung anstrebten, während die ersteren einem starken Drang zur Äußerlichkeit huldigten und ihre Hauptbefriedigung in großen Prunkaufzügen suchten. Der letzte selbständige Herrscher Burgunds, Philipp der Schöne, der Sohn der burgundischen Maria und Maximilians von Österreich, versuchte 1493 den sämtlichen niederländischen Gilden eine allgemeine Organisation zu geben; eine Muttergesellschaft, in die sich der Fürst selbst aufnehmen ließ: „Jesus mit der Balsamblume" sollte an die Spitze der gesamten Rhetoriker gestellt werden. Das bürgerliche Element überwog natur-

gemäß in diesen Gesellschaften, ausschließlich bürgerlich wie die deutschen Meistersängerschulen waren sie nicht, bildeten vielmehr Vereinigungspunkte für Adel und Bürgerschaft. Soviel sich von ihren poetischen Bestrebungen und Leistungen in dieser älteren Periode (bis zu den Tagen Karls V.) erkennen läßt, begegneten sich hier die absterbende Romantik der von Frankreich eingedrungenen ritterlichen Poesie, die immer gespreizter und schwülstiger werdende Allegorie, die trockenste und ehrbarste Lehrhaftigkeit und die derbste Lust an Possen und Späßen, welche letztere dem Charakter des niederländischen Volkes am besten entsprachen.

Der Verfall und eigentümliche Niedergang der Poesie des Mittelalters zeigte sich auch im höchsten Norden Europas, wo sich im früheren Mittelalter, im Anschluß an die alte nordische Heldensage und Volkspoesie, eine Kunstdichtung eigentümlichster, sonderbarster Art in der Skalden-Poesie herausgebildet hatte, die hauptsächlich auf der Insel Island gediehen war. Wie der provencalische Sänger an allen Höfen Südeuropas zu finden war, zeigte sich der isländische Skalde an den Königshöfen und Häuptlingssitzen des Nordens. Die Skalden-Dichtung, die sich bis zum Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts erhielt und von der wir hinreichende Proben besitzen, ward durch das Christentum erst spät beeinflußt und hielt Jahrhunderte hindurch den mythischen und heroischen Inhalt der alten Volksdichtung fest, während sie sich zu der wundersamsten Künstelei der Versmaße, der poetischen Bilder, überhaupt des sprachlichen Ausdrucks steigerte. Nichts in dieser Poesie „wird beim rechten Namen genannt und die Folge davon ist eine Dunkelheit und Geschraubtheit, welche es in der Regel unmöglich machen, einen Skaldenvers ohne besondere Hilfsmittel zu verstehen. Die einfachsten der gebrauchten Metaphern sind solche, die, ohne eine eigentliche Umschreibung zu enthalten, doch nicht in der gewöhnlichen Sprache vorkommen.“ Dazu trat dann die unbesiegliche Neigung zu fortgesetzten meist dunkeln Umschreibungen und zahllosen sprachlichen Kunststücken, in denen die Skalden einander überboten. „Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß, obwohl die angewandten Wortbilder zum großen Teil stehende, oft gebrauchte und wohl bekannte Ausdrücke waren, die Zuhörer doch sich in der Regel auf einen sehr oberflächlichen Eindruck beschränken mußten. Es ging indessen wenig dabei verloren, daß man die starken Ausdrücke nur wie einen brausenden Wasserfall an sich vorbeitosen hörte, denn was einmal von einem einzelnen dieser Lieder geäußert worden ist, daß es in kühnen Umschreibungen seinesgleichen suche, daß aber keine Gedankenfülle unter diesem Wortgepränge verborgen liege, das läßt sich auf die ganze Art anwenden, wenn man auch hin und wieder von einer poetischen Stimmung getragene Gedichte finden kann, deren Gehalt nicht durch jenen künstlichen Apparat völlig erstickt wird.“ (Winkel Horn.) Und dennoch stand diese Poesie Jahrhunderte hindurch in hohem Ansehen, die eigentlich nordische Kultur des Mittelalters war mit ihr durchdrungen und fand sie unentbehrlich. Wie künstlich und schwülstig auch der Ausdruck in den „Drapas“ (Lobgesängen) der Skalden sein mochte, die Vorbedingung aller wirklichen Poesie, ein eigentümliches zu Grund liegendes Leben, fehlte ihnen nicht. Vom dreizehnten

Jahrhundert an war die Skaldendichtung auf jenes denkwürdige Werk gestützt, welches unter dem Namen der „jüngern Edda" oder der „Edda Snorri Sturlusons" eine Übersicht über die nordische Götterlehre und eine Lehre von der Dichtung enthält und die Quelle und das Handbuch für die spätern Leistungen der isländischen Kunst wurde. Die Namen der Skalden, deren Ehrgeiz und Ruhmsucht sprichwörtlich waren, sind zu einem großen Teil erhalten, sie beginnen mit Thjodolf von Hwin und Thorbjörn Hornklofi im zehnten und schließen mit jenen Dichtern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, die statt der Preislieder auf Helden und Krieger religiöse Dichtungen, Drapas auf den Erlöser und die heilige Jungfrau verfaßten und unter denen dem Mönch Eystein, dem Dichter der „Lilja" nachgerühmt ward, daß er der letzte Besitzer der alten echten Skaldenkunst gewesen sei. Unter den dazwischen dichtenden zahlreichen Isländern werden Sighwat Thordarson, der Skalde Olafs des Heiligen (im elften Jahrhundert), Arnor Jarlaskald, der Skalde Harald Hardradis (aus gleicher Zeit), Sturla Thordarson (Ende des dreizehnten Jahrhunderts), der letzte, welcher Dichtungen zum Preis norwegischer Könige verfaßte, mit besonderem Nachdruck genannt. Beim Vergleich der Leistungen dieser merkwürdigen Poeten scheint es sich nur darum zu handeln, wieviel der einzelne Skalde lebendige Anschauung und wirkliche Empfindung in die künstlichen Verse, die übersteigerten Bilder und den tönenden Wortschall der traditionellen, isländischen Poesie hinüberretten konnte. Der Einfluß des Christentums wirkte zunächst nicht zersetzend auf diese Poesie, pries doch Einar Skulason in seinem großen „Olafsdrapa" gerade die Ausbreitung des Christentums durch den heiligen Olaf und die Wunder, die der heiliggesprochene König nach seinem Tode verrichtet, besangen doch die Skalden des vierzehnten Jahrhunderts mit Vorliebe Leben und Thaten älterer Heiligen. Aber die völlige Wandlung aller Lebensverhältnisse und die schweren Heimsuchungen, welche Island durch das ganze vierzehnte Jahrhundert betrafen, machten der Skaldenkunst ein Ende. Und da neben derselben jederzeit eine volkstümlichere Poesie fortbestanden hatte, und diese in der zweiten Hälfte des vierzehnten und der ersten des fünfzehnten Jahrhunderts wieder in den Vordergrund trat, den die Skaldenpoesie so lange eingenommen hatte, so wurden die unverständlich gewordenen Produkte der letztern rasch vergessen. Ein Vorgang, den wir in der deutschen mittelalterlichen Litteratur beobachten konnten, erneuerte sich in gewisser Weise im Norden: die Volkssage und Dichtung, welche sich für Jahrhunderte der Kunstdichtung wenigstens untergeordnet hatte, scheinbar vor ihr zurückgewichen war, erwachte beim Verfall der ritterlichen Poesie zu neuem Leben, neuer Regsamkeit. Auf Island und den Faröerinseln traten in altnordischer Sprache, gleichzeitig mit ähnlichen Erscheinungen in Dänemark und Schweden, jene leichteren, im geselligen Kreise und zum Tanz gesungenen Gedichte hervor, welche bis ins sechzehnte und siebzehnte Jahrhundert mündlich überliefert und darnach niedergeschrieben worden sind. Über diesen Tanzliedern und Volksweisen schwebt noch überall der Hauch und Duft des mittelalterlichen Lebens, einer Anschauung und einer naiven Freude an Wechsel und

der Fülle der Erscheinungen; vieles in diesen vorzugsweis lyrischen Gedichten entstammt noch der alten epischen Sage, spärliche Nachblüten des großen Baumes entfalten sich noch an diesen Absenkern. Während aber die Volkspoesie solchergestalt auch in den nordischen Ländern wie in Deutschland und Frankreich im fünfzehnten Jahrhundert fortlebt, ja wieder auflebt, Gefühle, Vorstellungen und Eindrücke einer entschwindenden Zeit noch einmal festhaltend, ward die geschriebene Litteratur mehr und mehr von jenem neuen Lichte durchleuchtet, dessen erster Schein über Italien erglänzte.

Rückschauend vergegenwärtigen wir uns noch einmal, daß das Mittelalter eine reiche und vielumfassende Poesie besessen hat, aber daß die ursprüngliche Kraft dieser Poesie schon im fünfzehnten Jahrhundert ebenso ausgelebt war, als die Kraft des Rittertums, die reichste und stärkste Wirkung des klösterlichen Lebens, die begeisternde Macht der mittelalterlichen Anschauungen von Kirche und Reich. Widerwillig wandte sich die europäische Menschheit von den Gedanken und Lebensformen hinweg, welche durch das ganze Mittelalter hindurch geherrscht hatten, und dieser Widerwille übertrug sich für lange Zeit auch auf die großen poetischen Schöpfungen der dahintenliegenden überwundnen Kultur. Erst spät im achtzehnten und in unserem eigenen Jahrhundert erwachte wieder ein Verständnis für das Verdienst und den eigensten Wert der mittelalterlichen Dichtung, erwachte in solcher Stärke, daß dies Verständnis selbst die Beurteilung des Mittelalters als einer historischen Epoche zu beeinflussen anfing. Mit dem tiefvertrauten Kenner des Mittelalters, dem klarschauenden herrlichen Ludwig Uhland mögen wir sagen: „Wenn wir den geistigen Ertrag der Zeiten vergleichend prüfen, zeigt sich uns, daß doch jede ihren besonderen Gehalt entfaltet hat, daß der göttliche Keim, der in der Menschheit liegt, unerschöpflich ist in der Mannigfaltigkeit seiner Entwicklungen. Eine solche war denn auch die Periode des Mittelalters. Man hat dasselbe sonst wohl eine tausendjährige Nacht genannt. Diese Nacht war wenigstens eine sternhelle. Sternbilder stiegen in ihr auf und nieder, welche nicht sichtbar sind, wenn die schattenlose Mittagssonne scheitelrecht auf die Häupter der Menschen leuchtet.“

## Drittes Buch.

# Dichtung und Litteratur der Renaissance und Reformation.

# Einleitung.

Dahinsiechend, nicht völlig erstorben, mehr als einmal in gewaltiger Lebensäußerung wieder aufzuckend, zeigen sich bis zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts die Lebensmächte des Mittelalters, aber neue Mächte regten sich längst neben und zwischen ihnen. Eine allmähliche Auferstehung und Wiedererweckung der geistigen Welt des Altertums, deren Vorboten und erste Apostel schon dem vierzehnten Jahrhundert angehören, ward unter diesen neuen Mächten die einflußreichste und entscheidendste. Das „Erwachen der Wissenschaften" führte von Jahrzehnt zu Jahrzehnt Umbildungen der Anschauung, der Begeisterung, des Glaubens und der Sitten herbei, welche stärker, allseitiger und nachhaltiger waren, als jene Umwälzungen und Umbildungen, die im Zeitalter der Kreuzzüge bei allen abendländischen Völkern stattgefunden hatten. Durch die Wiederbelebung des Altertums trat der Mensch in ein neues Recht, die Kenntnis der antiken Kultur gab dem Einzelnen eine Freiheit, die er bis dahin nicht geahnt hatte. Von einer „Entdeckung der Welt und des Menschen" konnten die enthusiastischen Vertreter des neuen Geistes sprechen, mit weltgeschichtlicher Notwendigkeit wurde im Verfall des Kaisertums und der Kirche des Mittelalters das Altertum zu einem neuen Ideal. — Der große Antrieb, welcher mit dem eingehenden Studium einzelner antiken Dichter und Schriftsteller begann, wirkte über weite Gebiete hin, erweckte tausend Kräfte und neue Bestrebungen, besiegte die Widerstände, die bis ins sechszehnte Jahrhundert hinein nicht gering geschätzt werden durften. „Die Renaissance wäre nicht die hohe weltgeschichtliche Notwendigkeit gewesen, die sie war, wenn man so leicht von ihr abstrahieren könnte. Das übrige Abendland mochte zusehen, wie es den großen aus Italien kommenden Antrieb abwehrte, oder sich halb oder ganz aneignete. Daß bei großen Prozessen dieser Art manche edle Einzelblüte mit zu Grunde geht, ohne in Tradition und Poesie unvergänglich gesichert zu sein, ist gewiß, allein das große Gesamtereignis darf man deshalb nicht ungeschehen wünschen." (Burckhardt.) Übermächtig zeigte sich die neue Begeisterung für die Größe, den geistigen Reichtum, die Klarheit der Antike, die in der Zersetzung und im Niedergang begriffenen eigentümlichen Anschauungen des Mittelalters wichen und erlagen dieser Begeisterung an hundert Stellen zugleich.

Vom Beginn des vierzehnten Jahrhunderts bis in die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts hinein währte der erste, zuversichtliche und ungebrochene Aufschwung der Renaissance. Von Italien ging er aus und litterarisch waren seine ersten wie seine spätesten Lebensäußerungen. Wohl hatte die Kirche durch das ganze Mittelalter die lateinische Sprache in Gebrauch und Geltung erhalten, aber die Anschauung, daß das heidnische Altertum eine große, in sich geschlossene Kulturwelt gewesen, der Zweifel, ob die Welt bei der Überwindung und der nachfolgenden halben Vernichtung der römischen Bildung durchaus nur gewonnen habe, die Hoffnung, ja die trunkene Voraussicht neuer großer glänzender Zeiten, zu welchen das Studium des Altertums die Thore eröffne, sie alle erwachten doch erst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, wurden mindestens erst in dieser Zeit Lebensmächte. Nicht zum kleinsten Teile entsprang die ganze geistige Bewegung dem neu erwachten poetischen Bedürfnis. Gerade weil, wie wir gesehen haben, die Poesie des Mittelalters erstorben, erstarrt, verknöchert war, weil das Schönheitsbedürfnis bei ihr keine Befriedigung mehr fand, traten die Dichtung des Altertums und das Leben, das ihr zu Grund gelegen hatte, in eine neue Beleuchtung. So hielt der Gedanke, sich das klassische Altertum in seiner Gesamtheit geistig anzueignen, einen Siegeszug durch Italien und Europa. Wie eine neue Atmosphäre durchdrang eine auf die Antike gerichtete, aus der antiken Litteratur genährte Geistesstimmung die lebendige Wirklichkeit. „Da lernte man die Schönheiten der lateinischen Dichter, Redner, Geschichtschreiber wieder ganz anders schmecken, als es einer frühern Zeit, welche fast nur Bruchstücke dieser Art gekannt hatte, möglich gewesen war; da wurden Quintilian, Tacitus wieder entdeckt; da lernte man den Homer, die griechischen Dichter, Geschichtschreiber, Philosophen wieder in ihrer eigenen Sprache verstehen; Platon, Plotin, Proklos wurden mit Begierde gelesen; den Aristoteles lernte man nun mit ganz andern Augen betrachten, als früher, wo er die Schule ausschließlich beherrscht, wo Alexander von Aphrodisias noch nicht ein Licht über seine Lehre verbreitet hatte; da beachtete man wieder die Werke der alten Baukunst, Rom erhob sich aus seinem Grabe; da wurden die alten Münzen und Gemmen hervorgesucht; aus der Erde entstanden die Bildsäulen, welche die neuere Kunst als ihre Muster anstaunte, der belvederische Apoll, die mediceische Venus, der Laokoon, der Torso, und unter dem mannigfaltigen Glanze, der sich jetzt an italienischen Höfen entfaltete, galten die prächtigen Sammlungen, welche die Schätze der alten Kunst vereinigten, für das glänzendste Kleinod. Alles war voll von neuen Wundern, welche doch so alt waren." (Heinrich Ritter.) In Wahrheit wurden diese letzten und glänzendsten Resultate der Renaissancebewegung erst in langem Ringen und durch die Arbeit vieler Geschlechter gewonnen, aber von ihrem Beginn bis zu ihren höchsten Zielen in den Tagen der Hochrenaissance trat kein Stillstand der Bewegung ein. Von Jahrzehnt zu Jahrzehnt bereicherte sich der Geist, festigte sich der Geschmack, erweiterten sich die Erkenntnisse und Kenntnisse, die man dem Altertum verdankte. Zuversichtlich schrieb sich der Humanismus alles zu gute, was in diesen Zeiten im Werden

und Emporblühen war. Kühn nahm er selbst die Entdeckung neuer Welten im Osten und Westen auf seine Rechnung, entschlossen leitete er alle Übel der Zeiten von der Fortdauer mittelalterlicher Einrichtungen und Anschauungen, vom Mangel des Verständnisses für die einst gewesene und neu gewordene Herrlichkeit der Menschheit ab. Von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an erscheint diese Auffassung der Dinge einige Menschenalter hindurch in Italien vollkommen herrschend, im gesamten übrigen Europa mächtig und einflußreich. Entwicklung und Leben der Einzellitteraturen wurden von der Renaissance in all ihren Entfaltungen bestimmt, und wenn die einheitliche neulateinische Weltlitteratur, von der zahlreiche Humanisten träumten, zum guten Glück ein Traum blieb, so hatte doch, seit der Verbreitung des Christentums, kein stärkerer in allen Litteraturen gleich erkennbarer Einfluß stattgefunden, als derjenige des Wiederauflebens der Schrift- und Kunstwelt von Rom und Hellas.

Den Tausenden, die zu Eingang des sechszehnten Jahrhunderts von der Überzeugung durchdrungen waren, daß die nächste und die weitere geistige Zukunft der Welt durchaus auf der Weiterentwicklung der Renaissance beruhe, kam der Eintritt einer zweiten weltgeschichtlichen Bewegung durchaus unerwartet, ja Allen, welche in ihrem Hellenismus, in ihrer heidnischen Denkweise das Christentum bereits hinter sich geworfen hatten, dünkte sie völlig unbegreiflich. Und doch hatte es mitten in der Renaissancebewegung nicht an Menschen gefehlt, welche begriffen, daß dem tiefsten Bedürfnis der Völker mit der Herausgabe und der Nachahmung der antiken Dichter, mit unsterblichen Bauten und Bildwerken, mit dem geistreichen Zweifel und dem geläuterten Geschmack nicht Genüge geschehe, doch waren die reformatorischen Anläufe des John Wickliff in England, des Huß und seiner fanatischen Anhänger in Böhmen Vor- und Wahrzeichen genug gewesen, um die Kirche und die Welt zu warnen. Nicht zufällig war es, daß die große Bewegung, die seit dem dritten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts die europäische Welt ergriff, den Tiefen der deutschen Volksseele entstieg. Vom Konzil zu Basel im ersten Drittel des fünfzehnten bis zum Ausgang eben dieses Jahrhunderts waren Wehen des reformatorischen Geistes, des leidenschaftlichen und dumpfen Verlangens nach dem Wiedergewinn reinen, unverweltlichten Christentums namentlich durch Deutschland gegangen. Aus verborgenen Wurzeln, die seit lange her im Boden ruhten, sog der weithin schattende Baum der Reformation seine Kraft. Zu der Renaissancebewegung, welche mit den Anfängen der neuen Litteratur in Wechselwirkung steht, gesellte sich jetzt die reformatorische Bewegung. Auch die Reformation erscheint überall mit der Geschichte der Litteratur verknüpft, über ein Jahrhundert hindurch bildeten die reformatorischen Bestrebungen und ihre Gegenwirkungen den Hintergrund alles geistigen Lebens und künstlerischen Schaffens, neutrales Gebiet gab es kaum. Erlebte in der Reformation der vom Humanismus verdrängte und bekämpfte, im Kern mittelalterliche Geist ausschließlich kirchlicher Lebensanschauung und Lebensrichtung, eine gewaltige Auferstehung, so mußte er sich doch mit geistigen und

sittlichen Mächten verbinden, die nichts weniger als mittelalterlich waren, so ward er eng mit weltlichen Bestrebungen verknüpft, oft genug auch durch sie gefälscht und getrübt, die ausschließlich der Neuzeit entstammten. Die Reformation entfesselte, indem sie die große europäische Kircheneinheit des Mittelalters spaltete, neue eigentümliche Kräfte, sie schuf Raum für die freie Überzeugung und die wahrhafte Empfindung der Einzelnen in den letzten und höchsten Dingen. Und obschon nach den ersten stürmischen Jahrzehnten der Reformation der neue deutsche Protestantismus, nach Calvins Auftreten auch die reformierte Kirche in West- und Südeuropa, alles Leben und allen individuellen Geist so streng unter ihre Herrschaft zu beugen suchten, als es die alte Kirche je gethan und vermocht hatte, so erwies sich das mit dem innersten Wesen der Reformation, mit der Forderung eines der eigenen Seele entstammenden und angehörigen Glaubens, mit den staatlichen und sozialen Zuständen, die der Protestantismus wollend und nicht wollend schuf, völlig unvereinbar. Die Bedeutung des Individuums in der Litteratur und jene individuelle Entwicklung, die mit der Renaissancebewegung anhebt, ward auch durch die Reformationsbewegung im großen und ganzen gefördert. Die Zustände, welche seit dem Siege der Reformation und von der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts an im protestantischen Europa herrschten, die Wirkungen dieser Zustände auf Dichtung und Litteratur erscheinen freilich verschieden. In der Geschichte der einzelnen Litteraturen, ja der einzelnen Talente, tritt uns das Auf und Ab dieser Wirkungen oft in überraschender Weise entgegen, aber die neuen Anschauungen und Lebensordnungen waren doch im ganzen dem strebenden und ringenden Geiste günstig.

Günstiger und förderlicher jedenfalls als jene Bewegung, welche gleichfalls seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts im katholischen Europa eine Reinigung und demnächst eine gewaltsame Wiederherstellung der unbedingten Autorität der katholischen Kirche bewirkte. War es das Verdienst dieser Gegenreformation, den Katholizismus nicht nur zu erhalten, sondern auch geistig neu zu beleben, so zeigte sich diese dritte große Bewegung der Neuzeit doch als diejenige, deren eigentümliche Kraft am schnellsten verbraucht ward. Noch ganz abgesehen von dem Bündnis des restaurierten Katholizismus mit der weltlichen Despotie Spaniens, herrscht in der ganzen gegenreformatorischen Bewegung jene wundersame Mischung von gläubiger Überzeugung und heuchelnder Unterordnung, von schlichter Frömmigkeit und wundersüchtiger Ekstase, von apostolischem Bekehrungseifer und inquisitorischem Druck, welche in der italienischen und spanischen, überhaupt in der gegenreformatorischen Litteratur des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts ihre Spuren hinterlassen hat. Die Renaissancebildung, welche der reformierte Neukatholizismus vorfand, ward in den Dienst jener kirchlich weltlichen Anschauungen gezwungen, die ihren stärksten und eigentümlichsten Ausdruck in der Gründung der Gesellschaft Jesu, in den geistigen Bestrebungen der Jesuiten fand.

Verhängnisvoll, wie die große Kirchenspaltung und der dauernde Kampf zwischen dem Protestantismus und Katholizismus dem Leben der Völker im ganzen

wurde, hatte er gleichwohl eine glückliche Wirkung. Ob sich die beiden streitenden Kirchen auf Leben und Tod befehdeten, oder, von dem Kampf mit gleichen Kräften ermattet, in leidlichem Frieden neben einander zu bestehen suchten, immer ward Raum für eine Anschauung, eine Bildung geschaffen, die sich keiner der Kirchen völlig unterwarf, und einen neutralen geistigen Boden gewann, auf dem sich die Anhänger beider zu begegnen vermochten. Der Beginn der neueren Philosophie und das Wiederaufleben der künstlerischen Anschauungen der Renaissance im siebzehnten Jahrhundert, nachdem die heftigste Leidenschaft, der Fanatismus der Reformation und Gegenreformation verraucht und verbraucht waren, sind Zeugnis für das rasche Emporwachsen eines neuen weltlichen Geistes. Daß dieser Geist auch im Leben der Staaten, in den Verhältnissen der Völker zu einander sich geltend machte, erweist die ganze europäische Geschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Die Welteroberungspläne, die der Protestantismus und diejenigen, welche der Katholizismus eine Zeit lang gehegt hatten, konnten seit dem westfälischen Frieden nicht wieder aufgenommen werden. „Ja die geistige Entwickelung selbst hat eine Wendung genommen, die dies unmöglich macht. Jene die höhere Einheit gefährdenden Triebe haben das Übergewicht bekommen: das religiöse Element ist zurückgetreten: die politischen Rücksichten beherrschen die Welt." (Ranke.) Auch die Politik blieb nicht ohne Einfluß auf die Litteratur, der Hauptgewinn, den die letztere von dieser Wendung zog, war doch immer der, daß die weltlich-geistigen Interessen sich nun ungehemmt und ungestört, ja durch die Staatsgewalten mannigfach gefördert, entfalten konnten. Jene Nachrenaissance, die ihr Werk schon unter den Glaubenskämpfen des sechszehnten Jahrhunderts wieder begonnen hatte und die ihren letzten und höchsten Triumph im französischen Klassizismus des Zeitalters Ludwigs XIV. feierte, ward für eine Welt von der außerordentlichsten Wichtigkeit, die sich von den wilden Schlachten der streitenden Bekenntnisse verekelt und tief ermüdet fühlte. Alle Rückfälle und Rücklenkungen zu den Anschauungen der Reformation und Gegenreformation erwiesen sich als vorübergehend und unwirksam gegenüber jenen Bestrebungen, die aus dem Gefühl einer gemeinsamen Kultur, gemeinsamer gesellschaftlichen Erscheinungen, aus den Herüberwirkungen der mächtig aufstrebenden Wissenschaft auf das Gebiet der poetischen Litteratur erwuchsen. Ist es unmöglich, die unabläßige Wiederkehr kleiner kaum bemerkbarer und dennoch wichtiger Erscheinungen bei allen Völkern durch alle Litteraturen hindurch in kurzen Worten zu charakterisieren, so ergiebt sich aus dieser unabläßigen Wiederkehr doch ein großes Resultat: die weltliche Dichtung ergreift mit Vorliebe, wenn nicht mit Ausschließlichkeit, gerade jene Seiten des menschlichen Daseins, der menschlichen Empfindung, die als allgemeine, von der Konfession, der Kirche, wenigstens bis zu einem gewissen Punkt unabhängige gelten dürfen.

Keine Gesamtübersicht der Renaissance- und Reformationsperiode hat noch alle jene Wandlungen und eigentümlichen Neubildungen, jene geheimsten Bezüge darzustellen und nachzuweisen vermocht, welche diese Periode völlig vom Mittelalter trennen und sie mit unsrer eigenen Zeit, mit dem Leben der

Gegenwart noch immer verbinden. In der poetischen Litteratur tritt uns die ganze Summe derselben in lebendigen Erfindungen und unvergänglichen Gestalten entgegen und viel früher, als die Neuzeit in der Weltgeschichte anhebt, sehen wir sie in Vertretern der Dichtung walten. Die bedeutenden italienischen Dichter des Trecento müssen uns als bedeutsame Verkünder und Vorläufer der großen Litteratur der Renaissance gelten. In Dante spricht das Mittelalter sein letztes, die Neuzeit ihr erstes mächtiges und ergreifendes Wort.

# Dante und die italienische Dichtung des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts.

Als Hauptvertreter des mächtigen in der Einleitung geschilderten Umschwungs erscheint der größte aller italienischen Dichter, Dante Alighieri. — Geboren im Mai 1265 zu Florenz, wuchs er unter den letzten Kämpfen der siegreichen Kirche mit den Ghibellinen und wilden Bürgerzwisten in seiner Vaterstadt, gleichsam noch im vollen Getümmel des Mittelalters, empor. Durch seinen Lehrer Brunetto Latini in die Herrlichkeit römischer Kultur und Litteratur eingeführt, erwarb Dante eine für seine Zeiten außergewöhnliche gelehrte Bildung und ward frühzeitig durch eine sehnsüchtige Knaben- und Jünglingsliebe zu Beatrice Portinari, der Tochter eines edlen Florentiner Hauses, zur Poesie im Stil der Minnesänger begeistert. In die politischen und kriegerischen Kämpfe seiner Zeit hineingerissen, ward Dante im Jahr 1300 zu einem der zehn Prioren der florentinischen Republik gewählt. 1301 ging er als einer der Gesandten an den Papst, welche dem Haupte der Kirche das gute Recht der Republik darlegen und die Unabhängigkeit von Florenz wahren sollten. Während seiner Abwesenheit ward die Partei der Weißen, der Dante durch die Verkettung der Verhältnisse angehörte, gestürzt, der Dichter mit zahlreichen Genossen bei Strafe des Feuertodes verbannt. Von dieser Zeit an bis zu seinem am 14. September 1321 zu Ravenna erfolgten Tode hatte der stolze und hochgesinnte Mann zu erfahren, daß „die Treppen des Exils hart und steil sind und das Brot der Verbannung bitter schmeckt". Seine von Haus aus herbe und bittere Natur verdüsterte sich mehr und mehr, aber während er heimatlos und vielfach bedrängt durch Italien hin- und herzog, schuf er an jenem großen Gedicht weiter, dessen Plan er noch in der Vaterstadt gefaßt hatte und das als „Die göttliche Komödie" zu den gewaltigsten Schöpfungen aller Dichtung zählt. „Komödie" nannte Dante in Erinnerung an die mittelalterlichen Mysterienspiele, die Erde, Himmel und Hölle vorzuführen pflegten, die große Dichtung, in welcher er es unternahm, ein Bild der irdischen und außerirdischen Welt, wie er sie sah und empfand, zu entrollen. Durch die Erzählung eines persönlichen Erlebnisses, einer gewaltigen subjektiven Vision, erhielt sein tiefsinniges, dunkel

mystisches Gedicht eine fast dramatische Anlage, ein spannendes, fortreißendes Interesse, das namentlich im ersten und im zweiten Teil Hörer wie Leser mit leidenschaftlicher Anteilnahme erfüllen mußte. Nach seiner Erzählung hat sich Dante in der Mitte seines Lebens, in der Nacht vor dem Karfreitag des Jubeljahrs 1300 in einem finstern, wüsten und wild verwachsenen Wald verirrt, dem er vergebens zu entfliehen trachtet. Über der Thalschlucht ragt der sonnenhelle Berg der Rettung empor, den der Verirrte vergebens zu erklimmen versucht. Wilde Tiere: der Panther, das Bild der Wollust, der Löwe, das Bild des politischen Kampfes, die Wölfin, das Bild der guelfischen Partei, verwehren ihm den Aufgang; schon stürzt er ermattet wieder zur Tiefe, als ihm in der höchsten Not der Schatten Virgils erscheint, welcher ihn einen Weg des Heils zu führen verheißt, und als Dante zaudert, ihm enthüllt, daß des Dichters nie vergessene Geliebte, Beatrice, ihm erschienen sei und ihn zur Rettung ihres Freundes aufgemahnt habe. Entschlossener folgt Dante nunmehr dem Begleiter vor die dunkle Pforte der Hölle, über der die furchtbaren Worte: „Laßt, die ihr eingeht, alle Hoffnung fahren" in dunkler Schrift stehen. Vom Rand des Höllenschlunds, der sich trichterförmig hinabsenkt, erreichen sie zuerst eine Region, in welcher das unabsehbare Heer derer, „die ohne Lob gelebt, wie ohne Schande" sich zeigen, darnach den Kreis der Schatten, in welchem die Helden, Weisen und Dichter des Altertums ihr Geschick tragen müssen, vor der Erlösung gelebt zu haben. — Am Acheron hingegen harren die unzähligen Scharen der Verdammten, der Fährmann Charon fährt dieselben Verfluchten zu den tieferen Höllenkreisen hinab. Ewige, nie unterbrochene Klagen dröhnen wie Wogen an das Ohr der Dichter, ein rasender, nie rastender Sturm wirbelt die ungeheuren Scharen der Liebesünder einher, unter denen Dante ein unseliges, von ihm im Leben geliebtes Paar, Francesca da Rimini und ihren Geliebten, Paolo Malatesta von Rimini, die in schuldvoller Umarmung getödtet worden sind, erkennt. Im nächsten Höllenkreis rauscht „der ew'ge, kalte, gottverfluchte Regen" nieder, mit welchem die Schlemmer gestraft werden. Im vierten Höllenkreis treffen Dante und Virgil auf die Scharen der unseligen Geizigen und Verschwender, welche gleiche Strafe leiden, unter Geheul schweres Gewicht vor sich herwälzen und doppelt durch den gegenseitigen verhaßten Anblick leiden. Im fünften Höllenkreis zerreißen und hetzen sich die Zornigen im schwarzen Sumpfe des Styx. Derselbe umfaßt die Höllenstadt Dis', deren Mauern von einer höllischen Leibwache, den mit Satan gefallenen Engeln, behütet werden. Auf dem Kirchhof der Stadt büßen in flammenden, halb offenen Gräbern die „Ketzer". Im siebenten Kreis sind in drei verschiedenen Zonen und unter verschiedenen Qualen die Sünder eingeschlossen, welche Gewalt gegen den Nächsten, gegen sich selbst oder gegen Gott geübt haben: Tyrannen, Mörder und Räuber, Selbstmörder, Gotteslästerer, Wucherer und Sodomiten. Unter den letzteren erkennt Dante schauernd die Gestalt seines geliebten Lehrers Brunetto Latini, der ihm eröffnet, daß beinahe alle seine Mitsünder Geistliche sind, der sich sichtlich seines einstigen Schülers freut und ihn zum mutigen Ausharren in allen düsteren Schicksalen

ermutigt, welche er ihm vorauf verkünden muß. Vom Rande des siebenten Kreises stürzt Phlegeton brausend in den Abgrund des achten Kreises, ein geflügeltes Fabelwesen halb Mensch, halb Schlange, trägt die poetischen Wanderer dort hinab. Der Kreis schwarzer starrender Felsen teilt sich in zehn tiefe Gräben, deren Bewohner immer schlimmere Arten der Betrüger sind: Verführer und Kuppler von gehörnten Teufeln gehetzt und gepeitscht; Schmeichler und Buhlerinnen, in einem ekeln Sumpf aus Menschenkot schmachtend; Priester, welche heilige Ämter er- oder verschachert haben, in enge Löcher eingemauert (hier ist es, wo Papst Nikolaus III. die Löcher für seine Nachfolger Bonifacius VIII. und Clemens V., Dantes Zeitgenossen, schon bereit hält!), Zauberer, denen der Hals umgedreht ist, ungetreue weltliche Beamte, die im Pech sieden, Heuchler, die in schweren metallenen Kutten, von außen Gold, von innen Blei, gestraft werden, Diebe, in deren Graben es von Schlangen wimmelt, deren Bissen sie beständig erliegen, um beständig wieder aufzustehen; böse Ratgeber, welche in Flammen eingehüllt sind, Zwietrachtstifter, die, so oft sie den Umlauf in ihrem Kreis wieder beginnen, vom scharfen Schwert der Teufel zerspalten werden, endlich Fälschern, die mit ekelhaften Krankheiten ihre Sünden büßen, so daß Dante beim Blick in diesen Spalt des Höllentrichters zu Mut wird, als seien in den Spitälern des Chianathals die Seuchen der Maremna und Sardiniens beisammen.

Am äußersten Rand des letzten Höllenschlunds, des neunten Kreises, liegen die Giganten Nimrod, Antäus, Briareus angekettet. — Antäus trägt Dante und Virgil auf seinen Armen hinab zur Eishölle, zur Caina, die im ewigen furchtbaren Frost liegt, und in der die äußersten und nichtswürdigsten Sünder eingefroren büßen. Mit den Bruder- und Vatermördern, die den ersten Teil der Eishölle bewohnen, leiden hier die Verräter, unter ihnen: Bocca degli Abbati, der einst die florentinischen Guelfen an die Ghibellinen, Boso von Doaria, der die Ghibellinen an die Guelfen verraten, Erzbischof Rugiero dei Ubaldini von Pisa, welcher den Grafen Ugolino della Gherardesca mit Söhnen und Enkeln 1289 in einem Turm zu Pisa verhungern ließ, und in dessen Hirnschale der mit ihm verdammte Ugolino seine Zähne einbeißt, Branca Doria, der Machthaber Genuas, den Dante auf Erden in der Fülle seiner Macht und seines Glanzes noch leben weiß und der ihm offenbart, daß die Seele jedes, der einen furchtbaren Verrat begangen hat, auf der Stelle in den neunten Höllenkreis versetzt wird, während in seinem Leib auf Erden ein Teufel einhergeht, bis auch der Leib der sündigen Seele folgt. Virgil schreckt Dante aus seinen Begegnungen mit diesen Sündern empor und ruft ihn zum Schauen des letzten Furchtbaren: des in den Mittelpunkt der Erde herabgestürzten Lucifer auf. In den Mäulern seiner drei Häupter zermalmt Satan in der Mitte Judas Ischariot, den Verräter am Erlöser, rechts und links aber Brutus und Cassius, die Mörder Cäsars, des ersten geheiligten römischen Kaisers.

Mit dem ersten Gesang des „Reinigungsberges“ (Purgatorio) im zweiten Teile der großen Danteschen Dichtung lacht wieder Morgenhimmel in die

Erzählung hinein. Virgil und Dante steigen den Reinigungsberg mit sieben Stufen empor, auf welchem die sündigen Seelen, die in Reue abgeschieden sind, der Erlösung und der Seligkeit gewiß, und darum ergeben die ihnen auferlegte Buße tragend, harrend dulden. Dante teilt die Buße wie die Hoffnungen der sich läuternden Seelen, der Cherub, der die Pforte hütet, schreibt mit der Spitze des Schwerts sieben P (Peccata) auf die Stirn des Wanderers und löscht darnach auf jeder Stufe eines der sieben Zeichen. Und indem sie die einzelnen Kreise des Bergs, stets höher empor, durchmessen, empfindet Dante, daß der Aufgang, anfänglich schwer und steil, immer leichter und leichter wird. Im ersten Kreis des Reinigungsbergs wandeln die Stolzen und Hochmütigen, zu Boden gedrückt vom Gewicht mächtiger Lasten, auf der zweiten Stufe büßen die Neidischen mit geschlossenen Augen, einer den andern stützend; auf der dritten Stufe beweinen im dichten Rauch die Zornigen ihre Sünden. Die Trägen kreisen um den Berg ohne Stillstand und Ruhe; die Geizigen und die Verschwender liegen, das Antlitz auf den Boden gestreckt, denn die göttliche Gerechtigkeit flößt auf dem Reinigungsberg „die Lust an der Qual, wie einst am Sünd'gen ein". Auf der sechsten Stufe büßen die Schlemmer und Trinker ihre Sünden mit den Qualen des Hungers und Durstes; auf der siebenten lodern Flammen, in denen die Seelen der Wollüstigen geläutert werden. Als Dante und Virgil die Höhe des Reinigungsberges beinahe erreicht haben, ist es eben Nacht geworden und jeder der Wanderer erkiest sich eine Felsstufe zum Bett. Im Traum erscheinen Dante Lea und Rahel als Bilder der thätigen und beschaulichen Seligkeit und schwellen sein Verlangen, vollends zu dieser emporzusteigen. Mit der Morgenfrühe geleitet ihn Virgil noch bis auf die letzte Stufe der hohen Felstreppe, während Dante mit jedem Schritt seine Kraft wie seine Sehnsucht wachsen fühlt. Dann richtet Virgil die Blicke auf ihn, sagt ihm, daß der Dichter dahin gelangt sei, wo sein, des Nichterlösten, Blick nicht weiter reiche. Jetzt, wo Dantes Wille „frei, gesund und richtig" ist, betritt er hoffend den lebensfrischen Gotteswald und weilt im Paradies, das ursprünglich der Menschheit gegeben war und das jeder einzelne durch Buße zurückgewinnen kann. Wonnetrunken und ahnungsschauernd hört er am Ufer eines heiligen Flusses die Gesänge der Entsündigten, sieht auf einer Wolke von Blumen, die über ihn niederfallen, die Gestalt des holden Weibes nahen, welche seine Retterin geworden ist. Im Kranz von Ölzweigen über dem weißen Schleier, im purpurroten Gewand mit grünem Mantel, wie er vor Zeiten die Tochter der Portinari an hohen Festtagen in Florenz erschaut, senkt sich Beatrice aus den Höhen der Seligen zum Paradies des Reinigungsbergs nieder. Erschüttert, keines Wortes mächtig, hört Dante die geliebte Stimme, die er seit Jahren nicht vernommen, die streng seinen Namen nennt und ihn noch einmal an jene Sünden mahnt, welche ihn dem Untergang nahe geführt haben. In heißen Thränenfluten löst sich Dantes Erstarrung; er wird, durch das Untertauchen im Lethe entsündigt, zu den Füßen Beatrices geleitet und löscht den zehnjährigen Durst nach ihrem Antlitz tief an ihrem „heiligen Lächeln". Entsündigt wandelt der

Dichter an der Seite Beatrices, die nun nicht mehr die Jugendgeliebte, die seine himmlische Schwester ist, bereit, ihn vor den Thron Gottes zu führen, wie sie am Thron Gottes für ihn gebetet hat.

So beginnt der dritte und letzte Teil der großen Dichtung: „Das Paradies". Beatrice und Dante werden durch die neun Sphären des Himmels geführt. Die erste, die des Mondes, schildert der Dichter als von jenen Seelen bewohnt, welche auf Erden durch die Gewalt anderer in der Erfüllung ihrer Pflichten und Gelübde gehemmt worden sind, jene des Merkur gehört den thätigen Seligen, die ihr Leben mit guten Werken erfüllt haben. In der Sphäre der Venus finden sich die Beglückten, die sich von der irdischen Liebe zur Liebe Gottes erhoben haben; in jener der Sonne die großen Kirchenlehrer und Kirchenväter, die Asketen und frommen Ordensgründer, unter denen Dante die seiner eigenen Zeit zunächst Stehenden, Franciscus von Assissi und Thomas von Aquino, besonders erkennt. In völliger Verzückung schwebt Dante an der Hand seiner Führerin durch die weiteren Himmelssphären, in der des Mars verweilen alle Märtyrer und Kreuzfahrer, deren Blut für die christliche Heilswahrheit geflossen ist, in denen des Jupiter und Saturn die Gerechten und Heiligen. Aber unaufhaltsam reißt ihn seine Begleiterin zum höchsten Geheimnis empor. Die Sphären, die unter ihm liegen, erscheinen jetzt schon so klein, daß sie den Dichter lächeln machen. Durch die endlosen unübersehbaren Chöre der Seligen nahen sie dem Allerheiligsten, dem Empyreum, dem Feuerhimmel, wo der Lichtstrom, der zwischen frühlingstrahlenden Ufern herabwallt, Dantes Augen nicht mehr blendet und er befähigt ist, den Blick zum letzten höchsten Geheimnis zu erheben. Er fühlt „am Ende alles Sehnens des Verlangens Glut, wie sichs gebührt, erlöschen," er sieht das ewige Urlicht „an Farbe dreifach, doch nur eines Umfangs" über sich kreisen; endlich schwindet ihm mit der Kraft der Phantasie die Kraft selbst des taumelnden mystischen Worts und ihn bewegt „die Liebe, die kreisen macht die Sonne wie die Sterne". „Wie ein Traum, dessen Bilder anfänglich klar und scharf waren, dann ineinander fluten, in den zuletzt die Strahlen des Morgenlichts hineinfallen, so daß der Schläfer selbst nicht mehr weiß, was Wachen, was Traum war, endet die kühne Vision, die umsonst mit Worten und Zeichen über die irdische Vorstellungskraft hinausgestrebt hat." (Stern.) Selbst das Bild des Dichters, so deutlich, so sichtbar in den Schrecken der Hölle, auf den Stufen des Reinigungsbergs, ist zuletzt untergetaucht im Meer des Lichts, in der Flut geheimnisvoller Worte, mit denen er dies Licht des Himmels zu deuten und festzuhalten suchte!

Mühelos und noch ohne Erläuterung erschließt sich der nächste Sinn des Gedichts, der schon über das unmittelbar vorgeführte Erlebnis hinausweist. Indem der Dichter den Zustand der Seelen nach dem Tode zu schildern unternahm, die Strafe der Sünden, die Belohnung der Tugend, die er geschaut haben will, reicher und knapper, überall mannigfaltig und sinnreich zumißt, will er der gesamten Menschheit, allem Menschentum und -Treiben einen läuternden Spiegel vorhalten, den tiefern Sinn und Zweck des irdischen Daseins

poetisch vorbilden. Der Weg, den Dante zurücklegt, ist ihm der notwendige, der unvermeidliche Weg jedes Christen, der nicht in Sünden dahinfahren, der zum Frieden in der Erkenntnis des lebendigen Gottes gelangen will. Mit der Erkenntnis und dem Gefühl der eigenen Sündhaftigkeit, dem Erschrecken vor der Schwere der Verschuldung, über die Stufen der Buße hinweg, kann er allein zum ewigen Licht, zum Gefühl des Heils, des Friedens in der eigenen Seele führen. In diesem Sinn ist Dante der Repräsentant aller Christen, in diesem Sinn erscheint auch die allegorische Auslegung des großen Gedichts zulässig, nach welcher Beatrice nicht mehr die Jugendgeliebte des Dichters, das Ideal seines Lebens, sondern der gestaltgewordene, hingebende Glaube, die reine, nicht irrende Theologie ist, welche den suchenden, sehnenden Menschen unfehlbar zum Himmel geleitet. Die tiefste Wirkung und Macht des Gedichts liegt jedoch nicht in seinen abstrakten, mystischen, sondern in seinen erlebten, anschaulichen, leidenschaftlichen Teilen. Indem der florentinische Dichter, aus dem Vollgefühl seiner überlegenen, umfassenden Bildung, dem Bewußtsein seiner großen Anschauung, dem Gefühl eines starken sittlichen Willens und eines unlöschbaren Durstes nach Gerechtigkeit heraus, die Rolle eines Weltenrichters übernahm, ahnte er nicht, daß er, der sich über die Parteien zu erheben trachtete, doch noch vielfach in den Fesseln der Parteileidenschaft, des Parteihasses lag. Indem er seine gewaltige Vision zur Verherrlichung der unvergessenen Jugendgeliebten schuf, die Hohe rühmte, welche ihm eine so seltene einzige Gnade des göttlichen höchsten Ratschlusses erwirkt, dachte er kaum daran, daß der Glorienschein, den er um Beatrices Haupt wob, auf ihn hinüberstrahlte, ihn als den Auserwähltesten der Auserwählten erscheinen lasse, — mitten in allem Subjektivismus erfüllte ihn der große objektive Zweck, der zerklüfteten, schwer verirrten Welt das Bild der wahren Weltordnung gegenüberzustellen, in der über der Erde Gottes unbeugsame nie irrende Gerechtigkeit, auf Erden aber die großen Gott vertretenden Mächte des Papsttums und Kaisertums walten, welche zu ihrem reinen Gedanken, ihrem reinen Wesen zurückgebracht werden müssen.

Unter den toscanisch geschriebenen Werken Dantes außer der „Göttlichen Komödie" enthält „Das neue Leben" die Geschichte seiner Liebe zu Beatrice Portinari und die wichtigsten lyrischen Gedichte, welche diesem kurzen, traumhaften und doch so tief nachwirkenden Liebesleben entstammen. In den Gedichten des „Neuen Lebens" reiht sich die poetische Einkleidung des wahren Gefühls oder Erlebnisses noch vielfach den Überlieferungen der provencalischen Minnepoesie an, wie sie Sordello noch kurz vor Dantes Zeit in Italien vertreten und ausgeübt hatte, die Naturlaute der tiefsten Empfindung brechen nur ganz vereinzelt hervor, ein Hauch jugendlichen Entzückens an der Schönheit und wahren Schmerzes um den frühen Tod der Geliebten geht nur durch einzelne Gedichte hindurch und widerlegt dann entscheidend die frostige allegorische Deutung, welche der Dichter nach der Sitte der Zeit später auch diesen Gedichten geben wollte.

Weitere lyrische Gedichte Dantes: Sonette, Kanzonen, Balladen (Tanz-

reihen) sind teils konventionelle Huldigungen und Spiele mit poetischen Vorstellungen, teils Nachklänge wirklicher vorübergehender Empfindungen, an denen es auch in des Dichters späterem Leben nicht völlig gefehlt hat.

Dantes mächtige Eigenart, die Größe seines Sinnes und Geistes schlossen jede Nachfolge aus, leider blieb auch die Nachwirkung nur eine beschränkte, während sich die Nachahmung ohne Verständnis der äußeren Form des großen Danteschen Epos bemächtigte, dasselbe als ein allegorisches Lehrgedicht ansah und sich bemühte, entsprechende größere Dichtungen in Terzinen hervorzubringen. Zu den Nachahmern in diesem Sinne darf man rechnen: Francesco Stabili, in der Regel nur Cecco von Ascoli genannt (1257—1327), der nach mannigfachen Schicksalen und Schicksalswechseln, als Ketzer und Zauberer auf dem Scheiterhaufen zu Florenz endete und dessen großes, unvollendet gebliebenes Gedicht „L'Acerba" in fünf Büchern und in Terzinen in visionär-didaktischer Weise von der Ordnung der Himmel handelt. In die politischen Kapitel und die moralischen Sentenzen über menschliche Eigenschaften, mit denen das Werk erfüllt ist, ragen die astrologischen Träume, die magischen Lehren des zaubergläubigen Meisters herein. Geheime Wissenschaft von der Gewalt über Luft- und Feuergeister, von Bannsprüchen und Liebestränken, von Mischung und Wandlung der Metalle, der ganze dunkle Apparat mittelalterlicher Welterkenntnis muß zur Stütze eines Lehrgebäudes dienen, das doch wiederum ganz im Sinn der Zeit von den Fragen über die Natur der Welten und der Gestirne zu denen von der heiligen Dreieinigkeit aufsteigt und so im Wechsel einer mystischen Rhetorik und einzelner wahrhaft poetischer Bilder, einen einheitlichen Eindruck nicht aufkommen läßt.

Trocken-lehrhaft erscheint das Gedicht des Fazio degli Uberti (gest. 1367 zu Verona) die „Weltkunde" (Dittamondo), eine nach Solinus gearbeitete dürftige Beschreibung Italiens, Griechenlands und Asiens in Versen. Auch Federigo Frezzis (1416 gest.) großes Gedicht in Terzinen „Das Vierreich" („Quadriregio") schildert das „Reich der Liebe" (des Gottes Cupido), das „Reich des Satans", das „Reich der Welt und der sieben Todsünden" und das „Reich der Tugend" abstrakt und in lebloser Allegorie, ohne Ahnung von der treibenden lebendigen Kraft in dem nachgeahmten Epos des Dante.

Höher steht jedenfalls die Dichtung „Die Stadt des Lebens" des Florentiners Matteo Palmieri, eine Nachbildung, welche die alte Lehre vom ursprünglichen Abfall der Seelen von Gott dichterisch zu verwerten strebte und bei den florentinischen Philosophen des fünfzehnten Jahrhunderts in besonderem Ansehen stand.

Weit stärkerer Ein- und Nachwirkungen auf die Entwickelung der italienischen Litteratur, als der gewaltige Dante durften sich die beiden Dichter rühmen, die mit ihm gemeinsam die Erhebung des Florentinischen zur Schriftsprache des modernen Italien entschieden und deren Verhältnis zum Altertum vorbildlich für eine ganze Folge von Geschlechtern wurde. Der ältere dieser beiden Francesco Petrarca aus Arezzo (1304—1374) kam in seinem

neunten Jahr nach Avignon, studierte auf der Rechtsschule zu Montpellier und zu Bologna die Rechte und die Litteratur des Altertums. In dieser Jünglingszeit reifte der Entschluß sich weiterhin nur den humanistischen Studien und nicht der berufsmäßigen Ausübung der Rechtsgelehrsamkeit zu widmen. Von 1326 an führte Petrarca ein Leben freier Muße, von einflußreichen Gönnern und einträglichen Pfründen gestützt, ein litterarisches Wanderdasein der eigentümlichsten und genußreichsten Art und ward auf demselben der große Bahnbrecher und Vorkämpfer des Humanismus, der Wiederbelebung des Altertums. „Der siegreiche Führer einer geistigen Bewegung darf mit Fug und Recht auch als ihr Schöpfer gelten: aus dem vorhandenen Gedankenmaterial erschafft er ordnend, sondernd, ergänzend und umgestaltend einen neuen Ideenbau." (Körting.) Seinen Ruhm suchte Petrarca ausschließlich als lateinischer Dichter und Rhetor, betrachtete verschiedene seiner neulateinischen Dichtungen und seine Studien als seine Hauptruhmesansprüche an die Nachwelt. Gleichwohl verdankt er die heißersehnte Unsterblichkeit vor allem seinen lyrischen Gedichten in italienischer Sprache, in denen er den ganzen Reichtum und den musikalischen Zauber des toskanischen Idioms um so besser entfalten konnte, als er der gleichen Empfindung oder Erinnerung wiederholten Ausdruck zu geben pflegte. Die schönsten Sonette und Kanzonen Petrarcas entstammen den beiden stärksten Empfindungen seines Lebens, seiner vielbesprochnen und vielbestrittenen Liebe zu Madonna Laura de Sade und seiner idealen Begeisterung für das in seinem poetischen Traum neuauflebende Italien. Die Verschmelzung seiner Seelenstimmung mit Naturbildern, die Wiedergabe wahrhaft erlebter Augenblicke waren Regungen der individuellen Natur und einer neuen lyrischen Kunst. Freilich ist niemand im stande, in den Dichtungen Petrarcas die Grenze der lebendigen Empfindung und Erinnerung und der phantastischen Willkür, des bloßen Spiels mit selbstgeschaffenen Vorstellungen genau anzugeben. Die Innigkeit seiner Anbetung für Madonna Laura, die Tiefe und Aufrichtigkeit seines Schmerzes, daß er vergeblich um sie werbe, braucht man nicht völlig in Zweifel zu ziehen, kann aber andererseits nicht leugnen, daß in seiner Lyrik neben der wirklichen Empfindung ein konventionelles Spiel, eine geistreiche Formfreude sich stark geltend machen. Auch die Echtheit und Unmittelbarkeit seines patriotischen Gefühls erscheinen gelegentlich durch reflektierten und gekünstelten Ausdruck beeinträchtigt. Vollends in den „Triumphen" der „Triumph Amors", „Triumph der Keuschheit", der „Triumph des Todes", der „Triumph des Ruhms", der „Triumph der Zeit" und der „Triumph der Gottheit" überwiegt die reflektierte Nüchternheit, die Lust an seinem durch mühsame Studien erworbenen Wissen, sowie jene am Wohlklang der Sprache. Verhängnisvoller Weise entsprach der Dichter mit diesem Zug einem Bedürfnis seiner Zeit und speziell seiner Landsleute und die Nachahmung hielt sich vorwiegend an diese Seite seines Wesens, so daß schließlich fast die gesamte italienische Lyrik bis zum sechszehnten Jahrhundert, ja über das sechszehnte Jahrhundert hinaus, „petrarchische Lyrik" wurde. Die Neigung zu einer uncharakteristischen und gelegentlich leblosen Schönheit, zur

Verbreiterung jedes poetischen Eindrucks und des echt poetischen Bildes durch klangvolle Rhetorik, zum äußerlichen Schmucke einer an sich reinen und schlichten Empfindung, das Schwelgen in dem wenn nicht selbstgeschaffnen doch selbstgesteigerten Schmerz, das eitle Selbstlob, in welchem sich Petrarca gefiel, wurden zu eben so viel Eigenschaften der italienischen Poesie, welche sich nach ihm herausbildete. In Petrarcas Lyrik war viel Künstliches und Gesuchtes, die kleineren Talente der Folgezeit vermehrten bewußt und unbewußt gerade dies Unwirkliche, Unempfundene der herrschenden Modeform. Deshalb bleibt jedoch unbestreitbar, was den Anklagen und Verurteilungen des Dichters gegenübergesetzt worden ist. „Ohne das viele Künstliche und Gesuchte zu verkennen, wo Petrarca sich selber nachahmt und in seiner eigenen Manier weiterdichtet, bewundern wir in ihm eine Fülle herrlicher Seelenbilder, Schilderungen seliger und unseliger Momente, die ihm wohl eigen sein müssen, weil kein anderer vor ihm sie aufweist und welche seinen eigentlichen Wert für die Nation und für die Welt ausmachen. Nicht überall ist der Ausdruck gleichmäßig durchsichtig; nicht selten gesellt sich dem Schönsten etwas für uns Fremdartiges bei, allegorisches Spielwerk und spitzfindige Sophistik; allein das Vorzügliche überwiegt." (Burckhardt.) Der Vorangang Dantes vermochte Petrarca zu keinem größeren Werke in der Vulgarsprache zu ermutigen, für die werdende italienische Litteratur war es schon Glück genug, daß Petrarca wenigstens seine verliebten Seufzer und seine patriotischen Schmerzen in der Heimatsprache aushauchte; die gleichgültige Verachtung, welche er später — im Zauberkreise der Antike befangen — „gegen die jugendlichen italienischen Gedichte, über die er nunmehr Reue und Schamröte empfinde", an den Tag legte, hinderte deren Wirkung nicht und verhalf in dem gleichen Augenblicke, wo die Schriftwelt des Altertums im eigentlichen Wortsinn wiederentdeckt wurde, dem glänzend begabten italienischen Volke zu einem Nationalbesitztum, welches keiner missen mochte und wenn die griechische und römische Litteratur noch reicher gewesen wäre.

Lebensfrischer, gestaltungskräftiger, bei aller Bewunderung der Antike und trotz allen Einflusses seines Freundes Petrarca auf seine eigene Geistesentwicklung, mehr an die Gegenwart und die unmittelbaren Eindrücke derselben gebunden, zeigte sich der dritte der großen italienischen Dichter des Trecento, Giovanni Boccaccio (1313—1375). Zu Certaldo oder Paris als der natürliche Sohn eines Florentiner Kaufherrn und einer Pariserin geboren, nach bewegtem Leben, unendlich vielseitiger Thätigkeit, als der erste Inhaber jenes Lehrstuhls zur Erklärung der „Göttlichen Komödie", welcher 1373 an der Universität Florenz errichtet ward, kurze Zeit nach Petrarca aus dem Dasein geschieden, teilte Boccaccio mit Petrarca das Geschick, daß auch er seine halb archäologischen, halb reflektierenden Dichtungen und jene lateinisch geschriebenen Bücher, an denen er mit mühevollem Fleiß arbeitete, für seine besten Leistungen hielt, während sein Ruhm bei der Nachwelt ausschließlich auf seinem „Decamerone", dem ersten klassischen Novellenbuch der modernen Litteratur, beruht. Es sind die Novellen des „Decamerone", welche den Dichter

in der ganzen Fülle seines Talents und in unmittelbarer Selbständigkeit erscheinen lassen.

Die Novellensammlung „Das Decamerone“ kann erst um die Mitte von Boccaccios Leben geschrieben sein, da sie die große Pest des Jahrs 1348, welche sie mit lebensvollen Zügen und lodernden Farben schildert, zur Voraussetzung hat. Eine Gesellschaft junger Florentiner und Florentinerinnen flüchtet vor dem überall drohenden Tod auf ihre Landhäuser, sucht hier in gemeinsamer, geistig belebter Zerstreuung die furchtbaren Eindrücke des Tags von sich fern zu halten und erzählt sich gegenseitig hundert Novellen, von denen je zehn und zehn ein gleiches Grundthema behandeln. So bedeutend, ja ergreifend die Einleitung ist, so reizende Einzelzüge sich in dem Idyll finden, welches von den Flüchtlingen durchlebt wird, so bleibt die Hauptsache doch die phantasievolle Mannigfaltigkeit, der wechselnde Reiz der Erzählungen, in denen allen sich der eigentümliche Dichtergeist und das bedeutende innere Leben Boccaccios entfaltet. Der Dichter des „Decamerone“ fand die Form der Novelle, als der kurzen modernisierten Erzählung einer ältern Begebenheit oder der plaudernden Wiedergabe eines charakteristischen Vorfalls aus dem täglichen Leben, bereits vor, entlehnte einen guten Teil seiner Stoffe aus der mittelalterlichen Litteratur. Sein Verdienst um die Durchbildung der Form, um die dichterische Vergeistigung und Verklärung, die völlig neue Auffassung des Stoffs, bleibt jedoch ein außerordentliches und die Novellen, so wie sie im „Decamerone“ vorgetragen werden, gehören durchaus ihm. Der Schwung eines neuen Lebens, neuer lebendiger Empfindung, der Respekt vor der Individualität, der aus den eigenartigen Zuständen Italiens rasch erwachsen war, äußern sich in Boccaccios Werk zuerst und entscheidend. In der That war die ganze Kunstgattung, der lebendige, beziehungsreiche Vortrag einer merkwürdigen, für sich stehenden Begebenheit, oft nur eines treffenden Charakterzugs, eines schlagenden Worts, der geistigen Grundstimmung der Italiener des 14. und 15. Jahrhunderts besonders günstig. „Schätzte man den Menschen nicht mehr nach Stand und äußeren Verbindungen, hatte man entdeckt, daß der einzelne für sich bedeutend und beachtenswert sei, so lag es nahe, daß am Unbedeutendsten, Unscheinbarsten Seiten und Züge vorhanden sein konnten, die zu beachten der Mühe lohnte. Verband sich mit dieser humanen Einsicht eine scharfe Beobachtung der Menschen und Dinge, ein eigentümliches Urteil und die alte poetische Lust an der Fülle und Mannigfaltigkeit des Lebens, so mußte die Novelle, auch wenn sie noch immer als kurze Erzählung im geselligen Kreis betrachtet ward, unendlichen Gestalten- und Stimmungsreichtum in sich aufnehmen. Die unbedeutendste Anekdote, ein leichter Scherz, ein toller Einfall hatten ebensoviel Recht, treffend und sinnreich vorgetragen zu werden, als ein ernstes Abenteuer, eine rührende oder tragische Geschichte.“ (Stern.) Unzweifelhaft forderte die neue Teilnahme an den Individuen, an tausend persönlichen Eigentümlichkeiten und jedem anders gearteten Menschengeschick gebieterisch eine neue Form.

Eine ganze Welt der Begebenheit, der Anschauung, der Empfindung

erschloß sich in Boccaccios Novellen. Die feine Grazie und anmutige Klarheit des Vortrags, die Kunst der Schilderung, der scharfen Zuspitzung jeder vorgetragenen kleinen Geschichte, die lebendige Charakteristik, die oft mit einem Zug das Bild einer ganzen Persönlichkeit vor Augen zu führen weiß, die heitere und milde Anschauung der Dinge, die Wärme der Empfindung und der Adel einer ihrer selbst kaum erst bewußt werdenden, sich noch rückhaltend und schüchtern äußernden Bildung lassen die Leichtfertigkeit, die sinnliche Üppigkeit, die herausfordernde Keckheit, die wilden Sitten einer gärenden und vielfach aus Rand und Band gehenden Zeit ertragen. Denn so oft der Dichter auch leichtfertig erscheint: nie ist er niedrig; so oft er sich sinnlich-üppig zeigt: nie ist er grausam; so toll und ausgelassen er über das Mißgeschick und die Schande aufgeblasener, hohler, eitler, harter und heuchlerischer Naturen spottet: nie entbehrt er der lebendigen Teilnahme, des warmen Mitgefühls am menschlichen Schicksal und an den leidvollen Ereignissen und Verkettungen des menschlichen Daseins. Die Novellen Boccaccios atmen den Geist heitern üppig übermütigen Spiels und bergen doch einen tiefern Ernst und scharfe Erkenntnis des Lebens.

Unter den übrigen poetischen Schöpfungen Boccaccios stehen die anmutige Erzählung in Versen: „Ninfale Fiesolano“, ein frisches, mit lieblichen Schilderungen durchwebtes Idyll, und „Filostrato“ (Troilus und Cressida), der Frische und dem warmen Leben, wie der gewandten Erzählungskunst nach, den Novellen am nächsten. Die „Teseide“ hingegen könnte ihrer Erfindung gemäß zu den Rittergedichten des 13. Jahrhunderts gehören, in der Ausführung vermochte Boccaccio den Ton eines mittelalterlichen Epos nicht festzuhalten — wie alle humanistisch Gebildeten erblickte er in Virgil ein unerreichbares, aber beständig nachzuahmendes Vorbild.

Die Jugendromane Boccaccios „Filocopo“ und „Ameto“ sind mit Mythologie, Archäologie, mit frostigen Reflexionen und Allegorien allzu sehr aufgeputzt; dasselbe gilt von der „Liebesvision“, einem Gedicht in Terzinen von der gekünsteltsten Form und dem kältesten, gleichgültigsten Inhalt, in dem sich die Einwirkungen der großen Danteschen Schöpfung von ähnlich unerfreulicher Seite zeigen, wie in den „Triumphen“ des Petrarca.

Besseres Zeugnis von Boccaccios Phantasie und Gestaltungskraft legen die Dichtungen „Fiammetta“ und „Urbano“ ab. „Fiammetta“ ist ein elegischer Monolog in acht Kapiteln, in welchem Boccaccio einen eigenen Liebesroman (man sagt mit einer natürlichen Tochter König Roberts von Neapel) verherrlichte. Der Dichter, unter dem Namen Panfilo eingeführt, legt, seinen Anschauungen getreu, selbst hier der Geliebten das Lob seiner Kenntnis des Altertums und seiner sinnreichen Vergleiche der modernen mit der antiken Welt auf die Lippen; es fehlt nicht an mythologischem Aufputz und reflektierter Breite, im ganzen jedoch geht durch den kleinen Roman ein Hauch echter Stimmung hindurch und einzelne Stellen sind von ergreifender Schönheit. — Der kleinere Roman „Urbano“ (von einigen für das Werk eines gewissen Cambio di Stefano erklärt) erzählt die Schicksale

eines natürlichen Sohns des Kaisers Friedrich Barbarossa, der viele Abenteuer besteht und zuletzt die Tochter des Sultans von Babylon zur Frau gewinnt.

Auf seinem eigensten Gebiete, dem der Novelle, fand Boccaccio noch bei seinen Lebzeiten, und jedenfalls von der beginnenden Verbreitung des „Decamerone" an, eine Reihe von Nachahmern und Nachfolgern. Unter ihnen Franco Sacchetti (1335—1400), dessen „Dreihundert Novellen" (welche übrigens erst nach Jahrhunderten in verstümmelter Gestalt mit nur 223 Novellen zur Veröffentlichung gelangten) trotz ihrer Mannigfaltigkeit die heitere Anmut seines Vorgängers und Vorbildes vermissen lassen; ferner Ser Giovanni mit der Sammlung „Il Pecorone", der nach seiner Sprache für einen Florentiner gilt und nur allzu deutlich zeigt, wie er sich nach Boccaccio gebildet hat, sowie die Novellen des Giovanni di Gherardo von Prato, in der Regel Giovanni l'Acquettino genannt, welcher im letzten Drittel des 14. und im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts lebte und in seinem Werk: „Das Paradies der Alberti" auch einige Novellen giebt, die zu den bestgeschriebenen ihrer Zeit gehören. Mit der Novellensammlung des Giovanni Ser Cambi von Lucca beginnt die Zahl der nichtflorentinischen Novellisten. Die allgemeine Bekanntschaft derselben mit ihrem großen Vorbild ist auch bei Cambi an der Naivität ersichtlich, mit der er zur Verzierung seines Buchs einzelne Geschichten des „Decamerone" ohne weiteres abschreibt.

Im fünfzehnten Jahrhundert schließt sich als Vertreter der Novelle zunächst Masuccio Guardato von Salerno (schrieb zwischen 1464—1474) an, ein salernitanischer Edelmann, welcher sich mit der Herausgabe seines fünfzig Novellen enthaltenden „Novellenbuchs" dem aragonesischen Hof von Neapel empfohlen zu haben scheint. Er ist der Lobredner des Despotismus und brutaler Mißachtung der unteren Stände, dabei aber, nach der herrschenden Weise, aufgeklärt, ein bitterer Feind der gesamten Pfaffheit. Neben der dem ganzen humanistischen Italien eigentümlichen und bei Masuccio besonders bösartigen Abneigung gegen die Geistlichen, spiegeln die Novellen des Salernitaners Sitten und Anschauungen seiner Zeit in der eigenartigen Färbung, die sie in Neapel annehmen mochten. Die grellen Gegensätze des Lebens, die jähen Übergänge von Glück zu Verderben, die wilden rücksichtslosen Leidenschaften, die hier an der Tagesordnung waren, lassen sich in Masuccios Novellen erkennen. — Die Sammlung des Bolognesers Sabadino degli Arienti, mit dem Titel „Le Porretane", erinnert an Franco Sacchettis Geschichten, gleich diesem behandelt Arienti vorzugsweise kleine Anekdoten, Scherzworte; würzt seine Novellen mit der Aufnahme von komischen Charakterzügen und angeblichen Erlebnissen noch lebender oder vor kurzem verstorbener Personen. Auch die Sieneser Gentile Sermini und Bernardo Ilicino suchten sich als Erzähler zu bethätigen.

Die Nachklänge Petrarcas durchdringen die gesamte italienische Lyrik der Zeit in dem Maße, daß selbst die von ihm bevorzugte Form des Sonetts

gleichsam zur Grund- und Normalform der italienischen Lyrik wurde und selbst das Aufgreifen der freieren volkstümlichen Liedweisen und Tanzrhythmen die Herrschaft der Vierzehn Zeilen nicht brach. Bei allen Vorzügen, welche dem Sonett eigentümlich sind, und trotz des entschiedenen Zuges der italienischen Natur zu einer gleichsam sichtbaren Regelmäßigkeit, welcher das Sonett rasch populär werden ließ, blieb es ein verderblicher und unüberwindlicher Mißstand, daß in dieser Form der äußere Schein der poetischen Würde bei völliger Inhaltlosigkeit gerettet werden kann. Das Sonett schloß die Darlegung der individuellen Besonderheit und Eigentümlichkeit nicht unbedingt aus; hervorragende Naturen verstanden es vortrefflich, sie in der gebundenen und konventionellen Form dennoch zum Ausdruck zu bringen, aber es erschwerte dieselbe und ließ sie gleichsam unwesentlich erscheinen; es täuschte die Poeten und ihr Publikum zugleich und gab der rein formellen Seite der poetischen Kunst ein bedenkliches Übergewicht.

Unter den zahlreichen Nachahmern Petrarcas, die aus dem 14. ins 15. Jahrhundert hinüber ragten, nennen wir nur die beiden Buonaccorsi da Montemagno von Pistoja, die, obwohl der Zeit nach verschieden, den Meister so treulich nachahmten, daß ihre Sonette in späterer Zeit notgedrungen eine Sammlung bildeten, ferner Giusto de Conti da Valmontane (1390 bis 1449), der in geschmackloser Weise vor allem die schöne Hand einer wirklichen oder fingierten Geliebten feierte, Bernardo Bellincioni, Francesco Lei, der Mailänder Gasparo Visconti, Agostino Staccoli.

Persönlich interessanter als diese Sonetten- und Kanzonendichter, deren jeder wiederum Rivalen, Schüler, Nachahmer hatte, war der Dichter und Improvisator Serafino von Aquila (1446—1500), welcher in gewissem Sinn den Reigen der berühmten Improvisatoren eröffnete, indem er, seine Gedichte rezitierend, an den italienischen Höfen umherzog und sich selbst musikalisch begleitete, und dessen eigentliche Stärke in den freieren tanzliedähnlichen Formen, die sich der Musik bequem fügten, lag, so daß seine „Barzellette" genannten Lieder bewegt, anmutig und volkstümlich schalkhaft erscheinen. Gleichwohl beugte auch er sich der herrschend gewordenen Form, improvisierte und dichtete zahlreiche Sonette.

Auch im fünfzehnten Jahrhundert blieb Florenz der Mittelpunkt des geistigen, des litterarischen Lebens von Italien und in der florentinischen Dichtung der Zeit wurde die Forterxistenz und Fortentwicklung der gesamten italienischen Poesie entschieden. Der Humanismus, der in dieser Zeit seine höchste Entfaltung und Bedeutung erlangte, bedrohte durch seine Überschätzung der antiken Litteratur, der lateinischen Sprache für die Zwecke des Lebens, die im vorigen Jahrhundert entstandene, durch die großen toskanischen Dichter geadelte Schriftsprache mit der doppelten Gefahr einer falschen Überfeinerung und des Verfalls ins Rohe und Platte. „Die Versuche der Philologen, die italienische Sprache nach ihrem Sinn zu veredeln, konnten ihr Natürlichkeit, Selbständigkeit, Charakter, Originalität rauben und aus ihr ein ungeschicktes Mittelding zwischen Altem und Neuem schaffen, ohne Leben noch Wurzel im Volk." (Reu-

mont). Da wurde es denn von höchster und entscheidender Wichtigkeit, daß auch die gelehrtesten Humanisten der Arnostadt die „Burle“, die Schwänke und Possen, welche die florentinische Volkssprache zur unabweisbaren Voraussetzung hatten, nicht entbehren mochten.

Den Grundton der volkstümlichen florentinischen Vulgarpoesie des 15. Jahrhunderts schlug ein volksbeliebter und viel belachter Poet an, jener Barbier, welchen die Florentiner Burchiello nannten, und dessen poetische Thätigkeit der ersten Hälfte ebendieses Jahrhunderts angehörte. Er dichtete à la burchia (auf Plagiatorenweise), indem er Lokalscherze, Stadtneuigkeiten und karikierte Schilderungen hervorragender Persönlichkeiten im entschiedensten florentinischen Lokaldialekt, aber beinahe durchgehend in der Form des Sonetts, vortrug. Ihre Keckheit fesselte auch die gelehrten und vornehmen Kreise; Burchiello regte eine ganze Anzahl volkstümlicher Improvisatoren und Parodisten an, unter denen sich Matteo Franco, der Hausfreund Lorenzos von Medici, ferner Bernardo Bellincioni befanden; einen gelegentlichen Versuch in der burlesken Poesie unternahmen wohl die meisten Florentiner des Jahrhunderts. Die Lust am Burlesken, an der überlegenen Verspottung des Lebens, dem man sich eben entrang, an der geistreichen Erfassung aller komischen Züge und Widersprüche, machte sich entschieden auch in den Versuchen jener neuen epischen Dichtung geltend, welche im Florenz des 15. Jahrhunderts entstand. Durch wandernde Rhapsoden und Improvisatoren war die Teilnahme an gewissen Resten der „Karolinischen Sage“, welche in Volksromanen über „Das Königshaus von Frankreich“ fortlebten, neu erweckt und weit verbreitet worden. So lag es nahe, daß sich auch Dichter von überlegener und den geistigen Anschauungen der Humanisten verwandter Bildung, dieses Stoffs in ihrer Weise bemächtigten und willkürlich frei mit ihm schalteten. „Man muß nicht von ihnen verlangen, daß sie einen so überkommenen Stoff hätten mit einem vorweltlichen Respekt behandeln sollen. Das ganze neuere Europa darf sie darum beneiden, daß sie noch an die Teilnahme ihres Volkes für eine bestimmte Phantasiewelt anknüpfen konnten, aber sie hätten Heuchler sein müssen, wenn sie dieselbe als Mythus verehrt hätten. Ihr Hauptziel scheint die möglichst schöne und muntere Wirkung des einzelnen Gesangs beim Rezitieren gewesen zu sein, wie denn auch diese Gedichte außerordentlich gewinnen, wenn man sie stückweise und vortrefflich, mit einem leisen Anflug von Komik in Stimme und Gebärde hersagen hört.“ (Burckhardt.). Unter den Florentinern waren es zunächst die Gebrüder Pulci, welche die naiven Berichte der Vorzeit im Sinne ihrer Tage umgestalteten. Luca Pulci, der ältere der beiden Brüder (1431—1470) verfaßte ein Heldengedicht: „Ciriffo Calvaneo“ eine minder glänzende und ausgiebige Episode der Volksromane als sein Bruder Luigi. Besser als „Ciriffo Calvaneo“, glückte ihm das beschreibende Gedicht: „Das Turnier“, welches in achtzeiligen Stanzen ein großes und prächtiges, durch Lorenzo und Giuliano von Medici 1469 veranstaltetes Ritterspiel schilderte. Von weit größerer Bedeutung und Wirkung war die poetische Thätigkeit des Luigi Pulci (1432—1487). Mit seinen scherzhaften Sonetten erheiterte

er die Muse Lorenzos des Prächtigen und des Mediceischen Kreises. Das große, epische Gedicht „Morgante der Riese“ („Il Morgante maggiore), dessen Held halb Roland der Paladin, halb der Riese Morgante mit seinem Glockenschwengel und seinen barocken Heldenthaten ist, und das in 28 Gesängen dem alten Stoff das für sein Publikum Unterhaltsamste abzugewinnen suchte, war in der That eine bahnbrechende Schöpfung. Außerordentliche Buntheit und Fülle, toller Humor, höchste lebendige Bewegung der Einzelszenen, die nie völlig ernst gemeint, doch mit realistischer Deutlichkeit und Anschaulichkeit ausgemalt sind, kecke, ergötzliche Wendungen der Abenteuer, souveräne Laune des Dichters, welche vom Erhabenen zum Lächerlichen und umgekehrt springt und ungescheut alle Vorteile der florentinischen Vulgarsprache in der Ausführung des Gedichts anwendet, treten uns aus den Oktaven des Morgante entgegen. In der Kraft dieser Leistung überragt Pulci seine rivalisierenden Zeitgenossen, welche zum guten Teil durch ihre humanistischen Bestrebungen verwirrt und in Zweifel gesetzt wurden, was lateinisch, was italienisch gestaltet und gesagt werden müsse. Selbst ein so vorurteilsfreier und vielseitiger Geist, wie der des Leo Battista Alberti (1400—1472), als Baumeister, Maler und vielseitiger Gelehrter gefeiert, der sich gegen die Verachtung der Heimatsprache wendete und sich rein und unbefangen auszudrücken strebte, verleugnete in der Schreibweise seiner Dialoge den starken Einfluß seiner Studien und seiner antikisierenden Geschmacksrichtung keineswegs, und blieb natürlich, volkstümlich und frisch nur in seinen kleinen Dichtungen, Sonetten, Liedern, Novellen.

Alle Neigungen und Richtungen dieser eigentümlichen Zeit spiegelte in seinen italienischen Poesien Lorenzo von Medici (Lorenzo il Magnifico, 1449—1492), der Enkel des Cosimo, der Sohn des Piero Medici, von 1469 bis zu seinem Tode, nicht sowohl der einflußreichste Bürger, als vielmehr der Herr und Fürst von Florenz. Lorenzos Dichtungen zeigen sich in buntem Wechsel bald von seiner humanistischen Bildung, von den Tendenzen des philosophisch-philologischen Kreises beeinflußt, dessen Mittelpunkt und Mäcen er war, bald gehören sie der volkstümlicheren lebendigeren Poesie an, in der Pulci glänzte. Wo der Tyrann von Florenz am meisten lebensfreudiger, genießender Florentiner blieb, zeigte er sich auch als wahrhafter Dichter. Zu jenen Dichtungen Lorenzos, die man als akademische bezeichnen darf, und in denen sich der Geist der platonischen Akademie geltend macht, zählt das größere Gedicht: „Der Streit“, in welchem ein konventioneller Hirt und der Dichter selbst einander gegenübertreten, um schließlich ihren Gegensatz von der höheren Einsicht des Philosophen Marsiglio Ficino ausgleichen zu lassen. Auch in Lorenzos „Kapiteln“ überwiegen die Betrachtung, die gekünstelte Ausführung; die Mythologie und die platonische Philosophie führen das große Wort. Selbst die Elegie „Ambra“, die in wohlklingenden Stanzen eine Überschwemmung der Lieblingsvilla des Fürsten verkörpert, hinterläßt durch ihren mythologischen Apparat und ihre frostigen Allegorien keinen vollen und unmittelbaren Eindruck. — Weit anmutender, reizender wirken einige be-

schreibende und idyllische Gedichte Lorenzos, unter denen „Die Falkenjagd" durch eine außerordentliche Frische der Naturschilderung, vollen Realismus in der Darstellung eines heiteren Jagdtages ausgezeichnet ist. Frohes Behagen am wirklichen Leben atmet auch das Idyll „Nencia da Barbarino", eine höchst lebendige Schilderung des toskanischen Landvolks, seiner Sitten, seiner ganzen Existenz und seiner eigentümlichen bildlichen Redeweise. Lebendig, schalkhaft, abwechselnd derb und zart, wie die Rispetti, die im Volksmunde erklangen, war Lorenzos „Nencia" eine der glücklichsten und unbefangensten Dichtungen des fünfzehnten Jahrhunderts.

Als Lyriker huldigte der Medicäer wie alle Poeten seiner Zeit der Modeform des Sonetts, die er mit Virtuosität benutzte, um die wechselnden Stimmungen seines Innern auszudrücken. Seine „Tanzlieder" (Canzoni a ballo), die er für die altherkömmlichen Maitänze der florentinischen Jungfrauen schrieb, haben zum Teil eine bestrickende Rhythmik, atmen Lebensglut, Genußlust und lebendige Anmut. Üppiger und herausfordernd sinnlich waren die „Karnevalsgesänge", welchen Savonarola und die Seinen geradezu Schuld gaben, daß sie das florentinische Volk entsittlicht hätten. Im wunderbaren Gegensatz zu diesen Poesien standen Lorenzos geistliche Lieder, welche von Todessehnsucht und voller Erkenntnis der Eitelkeit irdischer Genüsse durchhaucht sind, und dennoch mehr als Nachahmungen der frommen Lobgesänge anderer kirchlich gesinnter frommer Dichter waren. Gegen den Ausgang seines Lebens versuchte er selbst für die geistliche Brüderschaft von San Giovanni ein geistliches Spiel zu verfassen, welches als das „Spiel vom heiligen Johannes und Paulus", unter Hinzunahme der Legende, den gescheiterten Versuch des Kaisers Julianus Apostata zur Wiederherstellung des Heidentums behandelte, für den Jünger der platonischen Philosophie, den in aller Herrlichkeit der antiken Welt schwelgenden Medicäer immerhin eine eigentümliche Stoffwahl!

Zu den Poeten in Lorenzos des Prächtigen nächstem Lebenskreise gehörte auch der Freund des medicäischen Hauses, der berühmte Philolog und Humanist Angelo Poliziano oder Angelus Politianus (1454—1494). Als italienischer Poet bethätigte er sich mit seinen „Stanzen" auf das Turnier des Giuliano Medici und einem lyrischen Drama „Orfeo". Die erstere unvollendete Dichtung konnte über die Inhaltlosigkeit einer bloßen Beschreibung auch durch die Eleganz der Form und die Zuhilfenahme der Mythologie und Allegorie nicht hinwegtäuschen. Das lyrische Drama „Orfeo", 1472 am mantuanischen Hof aufgeführt, war durchaus lyrisch und ein Vorläufer jener späteren Entwickelung, welche das Drama der Italiener unwiderruflich in die Oper hineindrängte.

Auch Bernardo Pulci, der mutmaßlich älteste Bruder des Luca und Luigi, erscheint als einer der medicäischen Haus- und Hofpoeten, der neben einer Übertragung der Eklogen des Virgil ins Italienische „Elegien" schrieb, in denen er Cosimo dei Medici und die schöne Simonetta, die Geliebte des Giuliano Medici feierte. —

Die gesamte seither geschilderte Litteraturentwickelung von Dante Alighieri bis zu Lorenzo stand unter dem Einfluß der Altertumsstudien, der neuen Bildung, der immer mächtiger werdenden Lebensanschauung des Humanismus und der Humanisten. Ganz abseits von dieser Poesie, ja im Gegensatz zu ihr, gediehen einzelne Dichter, welche mit ihrem Geist und Gemüt durchaus noch im Glauben, in der Sehnsucht des Mittelalters wurzelten. Jener Dichter des „Stabat mater", Fra Jacopone von Todi, dessen bei der Charakteristik der lateinischen geistlichen Poesie zu gedenken war, dichtete auch in italienischer Sprache und war ein älterer Zeitgenosse des Schöpfers der „Göttlichen Komödie". Die fromme Glut, die gläubige Innigkeit seiner lateinischen Hymnen fehlt auch den italienischen geistlichen Liedern des gesegneten Sängers nicht, sein „Lob der Armut" und ähnliche schlicht-schöne Weisen gaben den Grundton für zahlreiche Nachahmungen. Durch das ganze vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert erklangen die Dichtungen der „Laudesi", frommer Bruderschaften, die sich zum Lobe Jesus, der heiligen Jungfrau und der volkstümlichen Heiligen zusammenschlossen. Zu den Laudendichtern gehörten Fra Giovanni Dominci, der Venezianer Leonardo Giustiniani; in Florenz vertrat die Dichtung am entschiedensten und glücklichsten Maffeo Belcari (1410—1484), gefeierter Liedersänger und Verfasser einer ganzen Reihe von geistlichen Dramen. Den letzten und eigentümlichsten Aufschwung nahm diese religiöse und religiös angehauchte Poesie durch Fra Girolamo Savonarola (1452—1498), den gewaltigen Vorreformator, der als Prior von San Marco, als Haupt und Prophet der republikanischen Partei in Florenz, die Medici und mit den Medici den „Heidentum" gescholtenen Humanismus, die sinnliche Üppigkeit und den leichtfertigen Scherz in der neuen Poesie, wie die Entartung der damals von Alexander VI. Borgia regierten Kirche bekämpfte und in diesem Kampfe den Untergang fand. Savonarolas Gedichte waren der getreue Ausdruck seiner seelischen Energie, seiner lauteren Frömmigkeit. An künstlerischer Schönheit und Reinheit wurden sie noch durch die Lieder seines Anhängers Girolamo Benivieni (1453—1542) übertroffen, die aus dem gleichen Geiste geboren waren. Obschon humanistisch gebildet, Freund und Zögling des Pico von Mirandola, schloß sich Benivieni ganz an Savonarola an und blieb bis in die Tage der Hochrenaissance hinüber ein poetischer Vertreter der Stimmungen, welche für einige Jahre Florenz beherrscht, die gläubige Innigkeit, die bußfertige Zerknirschung und die phantasievolle Mystik des Mittelalters mitten in der modernen Entwicklung erneuert hatten.

# Die Übergänge vom Mittelalter zur Neuzeit in den übrigen Litteraturen.

Wenn Italien darin das begünstigtste Land Europas war und blieb, daß hier ein Jahrhundert früher als anderwärts die neue Zeit, die Entfaltung und Geltung des Individuums begann, daß die „Schleier, welche Glauben, Kindesbefangenheit und Wahn gewoben", unter denen „der Mensch sich nur als Rasse, Volk, Partei, Korporation, Familie oder sonst in irgend einer Form des Allgemeinen erkannt hatte" (Burckhardt), hier vollständig gefallen waren, so trat doch vom fünfzehnten Jahrhundert an überall eine Wandlung des Lebens ein, welche in der Dichtung gespiegelt erscheint. Wohin in einer oder der andern Weise die große Bewegung wirkte, welche man die Renaissance getauft hat, die aber, wie wir längst wissen, unendlich mehr als nur Erneuerung einiger Wissenschaften, Wiedergewinn der Litteratur des Altertums war, da zeigen sich auch Anfänge einer dem Geist und Wesen der mittelalterlichen entgegengesetzten Litteratur. Keineswegs waren durch diese Anfänge überall große und glänzende Schöpfungen verbürgt, den besten und vollendetsten Leistungen mittelalterlicher Poesie gegenüber konnten sogar diese Anfänge zum Teil recht dürftig und roh erscheinen, überall aber bildeten sie Voraussetzung und Vorbedingung der späteren großen Entfaltung moderner Dichtung und des Geisteslebens großer poetischer Individuen, welche in dem Maße zahlreicher werden, als die mittelalterliche Standes- und Klassenpoesie mehr und mehr verschwindet. Wie schon einmal um die Zeit der mittelalterlichen lateinischen Poesie und Litteratur, machten sich die frühesten Nachwirkungen der neueren italienischen Poesie und ihres besonderen Genius am frühesten im fernen England kund.

In Staat, Gesellschaft und Kirche sah England im vierzehnten Jahrhundert Neuerungen, die fast größer und einschneidender waren, als die in Italien eingetretenen, und die eine ähnliche Entwickelung und Steigerung der Individualität zur Folge hatten. War schon dies dem Entstehen einer neuen Litteratur günstig, so lud die eigentümliche Lage der englischen Sprache in ebendiesem Zeitraum vorhandene Talente zu schöpferischen Thaten gleichsam ein. Noch um die Mitte des Jahrhunderts existierte neben einer altenglischen Volkspoesie, welche die angelsächsischen Formen, vor allem die Alliteration festgehalten hatte, eine normannisch-französische Kunstdichtung, der noch einzelne

poetische Erzählungen und allegorische Dichtungen gelangen. Gleichzeitig aber begann eine allmähliche Verschmelzung beider Idiome, aus welcher die englische Sprache hervorging. Und da gleichzeitig John Wiclyffs Auftreten und Lehre auch eine mächtige geistige Bewegung in ganz England erweckte, so war es natürliche Folge, daß die ersten hervorragenden Poeten, welche sich der neuen Sprache bedienten, von einem gehobenen Selbstgefühl, vom Bewußtsein eines neuen freieren Lebens erfüllt waren und augenblicklich eine starke Wirkung auf die gebildeten und wohlhabenden Kreise ihres Landes hervorbrachten.

Durfte noch Chaucers Zeitgenosse und Rival John Gower (gest. 1408) trotzdem er englisch dichtete, mit seiner „Liebesbeichte" den Allegorikern des ausklingenden Mittelalters hinzugerechnet werden, so wandten die Mehrzahl der Poeten ihre Blicke einem neuen Leben und einer neuen Kunst entgegen. Der größte unter diesen Dichtern, Geoffrey Chaucer (etwa 1340—1400), kam in mehr als einem Betracht den erlauchten Begründern der italienischen modernen Litteratur gleich. Ohne daß man ihn einen Humanisten im engeren Sinn nennen könnte, besaß Chaucer eine umfassende Kenntnis der Schriftsteller des Altertums, sowie der umfangreichen theologischen und scholastischen Litteratur seiner Zeit und fügte zu alledem eine reiche Weltbildung und Weltkenntnis hinzu, die er im Hofdienste König Eduards von England, auf mehrfachen Gesandtschaftsreisen, namentlich nach Italien, erwarb. Diese Reisen machten ihn mit der aufblühenden italienischen Litteratur seiner Zeit vertraut, die Einwirkungen Boccaccios sind in seinem poetischen Schaffen unverkennbar, obschon er nichts weniger als ein Nachahmer war. In sich vereinigte der Dichter die beiden Seelen, die im englischen Volksleben nach Vereinigung strebten. „Er beherbergt die beiden Nationalcharaktere mit ihren Unterschieden und im Widerstreit unter einander, in seiner eigenen einzigen Person. Er ist ein Doppelmensch mit einem Januskopf, halb höfischer und chevaleresker Franzose, halb derb naturwüchsiger Angelsachse, so daß er bald das eine Gesicht, bald das andere uns zukehrt und dadurch namentlich in seinen komischen Gedichten die überraschendsten und ergötzlichsten Kontraste hervorbringt". (Hertzberg.)

Chaucers litterarische Thätigkeit war eine sehr vielseitige, er versuchte sich in der Bearbeitung der verschiedensten Stoffe. Wenn seine englische Übertragung des allegorischen „Romans von der Rose", sein „Buch von der Herzogin", sein „Haus des Ruhms", „Klage des Mars und der Venus" noch den Zusammenhang mit der Poesie des Mittelalters zeigen, so erscheinen die nach Boccaccio bearbeiteten Gedichte „Troilus und Cressida" und „Arcitas und Palamon" schon von einem andern Geiste erfüllt. Seine ganze Eigentümlichkeit und seinen vollen Wert aber entfaltete Chaucer in der „Legende von den guten Frauen" und in seinem großen Hauptwerke, den „Canterbury-Geschichten" (Canterbury-Tales), poetischen Erzählungen, welche von Pilgern, die auf einer Wallfahrt zum Schrein des heil. Thomas von Canterbury begriffen sind und sich in der Herberge „Zum Heroldsrock" in Southwark zusammen gefunden haben, auf dem Wege erzählt werden.

Schon aus der Charakteristik der Pilger, namentlich aber aus den Erzählungen selbst, spricht eine Fülle lebendiger Phantasie, realistischer Gestaltungskraft, köstlichen Humors. Alle vierundzwanzig Erzählungen (zwei von ihnen unvollendet) zeigen in der charakteristischen Verschiedenheit ihres Tons, ihrer Färbung und Vortragsweise die beobachtende Schärfe, die Vortragskunst des Dichters. Jeder der verschiedenen Gestalten, dem Ritter, dem Müller, dem Verwalter, dem Bettelbruder, dem Büttel, Kaufmann, Schiffer, Ablaßkrämer sind ihrer Natur entsprechende Erzählungen oder derbe Schwänke in den Mund gelegt; auch der Oxforder Student, der Rechtsanwalt, der Gutsherr, der in den Alten belesene Arzt, die elegante Priorin und die Nonne und im Gegensatz zu ihnen die Witwe von Bath enthüllen in der Art ihrer Erzählungen die eigene Seele und das eigene Wesen. Der Humor überwiegt die ernste Empfindung bei weitem, ein verwandter Zug mit Boccaccio und den modernen Italienern, ein vorbildlicher für die ganze Weiterentwicklung der englischen Dichtung, in welcher die humoristische Auffassung und Darstellung des Weltlebens eine so hohe Bedeutung gewinnen sollte. In der Einzelausführung zeigt Chaucer so viel frische Phantasie, so lebendiges Kolorit, eine so anziehende Fülle realistischer Beobachtung, eine so künstlerische Beherrschung der eben erst entstandenen Sprache, daß die Engländer ein gutes Recht haben, ihn zwar nicht als ihren Dante, aber als ihren Boccaccio zu preisen.

Unter den poetischen Zeitgenossen Chaucers war vor allen William Langland (oder Langley, etwa 1330—1400) von Wichtigkeit. Er schrieb zwischen 1362—1393 sein großes mehrfach umgearbeitetes allegorisches Gedicht „Peter der Pflüger", ein Werk, in welchem sich die Überlieferungen mittelalterlicher Dichtung und die Regungen eines neuen Geistes wundersam paarten, eine allegorische Dichtung von großem Ernst und großer Tiefe. Bediente sich der Dichter einerseits noch der mittelalterlichen Form der angelsächsischen Poesie, des Stabreims, so verrät andererseits „Peter der Pflüger" die Einflüsse der wiclyffitischen Reformationsideen, die politische und soziale Gärung der Zeit. Der Dichter leiht dem Groll, den König Richard II. schlechte Regierung im englischen Volk wachgerufen, energischen Ausdruck, er verhehlt seine Sympathie mit den armen, schlichten, hart arbeitenden Volksklassen nicht und ward so Vorläufer jener späteren puritanischen Anschauung, die religiösen und sittlichen Ernst mit revolutionärem Trotz und Kampfesmut verband.

Auch im fünfzehnten Jahrhundert, der Zeit der blutigen Kämpfe der roten und weißen Rose, erstarb das neue Leben der englischen Dichtung nicht, wennschon es einen bemerkenswerten Rückgang gegen die Tage Chaucers und Langlands zeigte. Der Hauptdichter der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts war John Lydgate, Benediktinermönch in der Abtei Edmundsbury in Suffolk, der in Liedern und Gelegenheitsgedichten, Balladen, Mirakel- und Mysterienspielen, wie in großen episch-didaktischen Werken ein leichtflüssiges, zugreifendes Talent, ohne seelische Tiefe und ohne geläuterte Bildung bewährte. Lydgate erscheint als der Liebling seiner Zeitgenossen, seine langatmigen Romane in Versen: „Der Fall der Fürsten" und das „Troja-Buch" (nach dem im

dreizehnten Jahrhundert geschriebenen Prosaroman des Guido da Colonna) erfreuten sich großen Beifalls. Im Troja-Roman wie in allem, was Lydgate dichtete, war die Leichtigkeit der Versifikation, die Gewandtheit der Sprache zu rühmen, die freilich oft genug in Seichtheit und ermüdende Breite verlief.

Andere Poeten wie Thomas Occleve, der moralische Abhandlungen in Verse brachte, wie der Lieblingspoet König Heinrichs VII. Stephan Hawes (bis gegen 1500), der Verfasser der Allegorien „Der Tempel von Glas" und „Der Zeitvertreib des Vergnügens oder die Geschichte von Grandamour und der schönen Jungfrau", blieben noch weit hinter Lydgate zurück. Doch ward Hawes von den kleineren Talenten am Ende des 15. Jahrhunderts wie William Walter, Laurence Wade und Alexander Barkley (welcher letztere ein „Narrenschiff" nach dem Muster des Deutschen Sebastian Brant dichtete) als unerreichbarer Meister verehrt. Frischer und lebendiger zeigte sich John Skelton (1460—1529), ein cynischer Satiriker von rücksichtsloser Kühnheit, der aus seinen Studien des Altertums und der Schriften zeitgenössischer Humanisten vor allem die Elemente zügelloser Lebendigkeit, persönlicher Lästerung, herausfordernden Spottes und kecker Obscönität in seine litterarischen Bestrebungen aufgenommen hatte. Seine Elegien, Moralitäten und Oden enthüllten viel weniger den Kern seiner Natur, als seine derben Späße und giftigen Spottgedichte.

Eine eigentümliche Dichtung gewann auch das von England noch unabhängige Schottland, in dessen Niederlanden eine dem Englischen verwandte besondere Mundart und aus dieser ein eigentümlich reiches und kräftiges poetisches Leben sich entwickelten. Die schottischen Kunstdichter standen den wandernden Balladensängern näher als die englischen seit dem 14. Jahrhundert. Reimchronisten, welche die Großthaten der schottischen Nationalhelden, namentlich die gegen England geschlagenen Freiheitsschlachten feierten, wie John Barbour (um 1393 gestorben), der eine Reimchronik von „Robert Bruce", Harry der Blinde, der eine solche von „William Wallace" verfaßte, zeichneten sich durch sinnliche Lebendigkeit, die Gegenständlichkeit der Schilderung und Charakteristik, durch fortreißenden fesselnden Ton aus. Den Übergang zur Dichtung der Neuzeit bezeichnete König Jakob (James) I. von Schottland, Sohn König Roberts III. (1406—1437), dessen Gedicht: „Des Königs Buch" von süßer Anmut und warmer Empfindung durchdrungen ist. Wie König James schloß sich auch der Dichter Robert Henryson (gest. 1508) an das Muster Chaucers an. Außer Fabeln und Balladen hinterließ er das erzählende Gedicht: „Das Testament der schönen Creseide", als eine Art Fortsetzung zu Chaucers „Troilus und Cressida". Lebendiger als Henrysons Leistungen waren diejenigen William Dunbars (1460—1520). Seine zur Hochzeit des Königs Jakobs IV. mit der englischen Prinzessin Margarete (1503) verfaßte Hochzeitsallegorie: „Die Distel und die Rose" blieb unter den zahlreichen allegorischen Gedichten der Zeit ohne Zweifel das frischeste, bewegteste, farbenprächtigste und lyrisch-stimmungsvollste. Auch die Allegorie: „Die goldene Tartsche" und „Der Tanz der sieben Todsünden

vor Satan" Dunbars', sowie lyrische und humoristische Gedichte offenbarten das eigentümliche Ringen eines frischen Dichtergeistes, einer neuen Bildung mit den ersterbenden Überlieferungen der mittelalterlichen Poesie.

Auch in Frankreich, dem Nachbarland Italiens, entfaltete sich von Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts an eine Dichtung, welche das neue Geistesleben und die veränderten bürgerlichen Zustände zur Voraussetzung hatte. Nur natürlich war es, daß auf französischem Boden, dem günstigsten für die mittelalterlich romantische Poesie, sich Wurzeln und Nachblüten derselben noch lange Zeit hindurch erhielten und daß in derselben Periode, welche die Anfänge der neueren französischen Litteratur sah, jene allegorisch didaktischen Gedichte und jene Ritterromane üppiger als je gediehen, deren wir bei der Schilderung der Ausgänge mittelalterlicher Litteratur gedacht haben. Die bedeutsame, wenn auch wenig erfreuliche Regierung Ludwigs XI. erzeugte im völligen Gegensatz zu diesen fortdauernden Nachwirkungen mittelalterlich-ritterlichen Geistes, eine Lust am Burlesken, an der schärferen Beobachtung des Alltäglichen, welche der französischen Litteratur eine neue Wendung gaben. Selbst schon in einen ritterlichen Roman, wie „Johann von Paris" drängen sich die veränderten Anschauungen herein, die vermeintlichen Pariser Kaufleute dieses Romans sind freilich verkleidete Prinzen, bei denen es gerade kein Wunder ist, wenn sie am Hofe von Burgos den König von England und sein Gefolge überstrahlen und das Herz der Frauen gewinnen. Zu Grunde liegt jedoch die Auffassung, daß auch im französischen bürgerlichen Leben Elemente der Überlegenheit, der Gewandtheit und frischen Lebensauffassung vorhanden sind.

Vom zweiten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts an begann die neuaufblühende Litteratur Italiens nach Frankreich hinüberzuwirken. Den Dichtern Italiens vielfach verwandt zeigte sich Antoine de la Sale (oder La Salle, 1393—1461), der Verfasser der satirischen Erzählung: „Petit Jehan de Saintré", welche das ritterliche Thun und Treiben mit guter Laune ironisierte. Auch an jenen „Hundert neuen Novellen", welche Herzog Karl dem Kühnen von Burgund gewidmet waren, hatte La Sale bedeutenden Anteil; in der schärferen Charakteristik, der veränderten Auffassung des Lebens hoben sich diese Geschichten von jenen des Mittelalters ab und wiesen auch die französischen Erzähler in die Bahnen Boccaccios.

In Ludwigs des Elften Tagen lebte und dichtete François Villon (Montcorbier, 1431—1490), ein Sohn der Armut, in den Kreisen der fahrenden Schüler und der Pariser Studenten aufgewachsen, aus denen er sich niemals, weder durch den Abschluß wirklicher Studien, noch durch eine Gunst des Zufalls erhob; eine tolle, sinnliche, leichtfertige Natur, mit unverwüstlichem Lebensmut und unverwüstlichem Talent. In lustigen Liedern, Schwänken und Balladen, welche Schelmenstreiche und übermütige Schülerfahrten verherrlichen und die umgebende Welt der Gravität und Ehrbarkeit verspotten, war er unübertrefflich, und so leichtfertig die Gesinnungen des Poeten erscheinen — das Naturell desselben blieb in gewissem Sinne liebens-

würdig. Das poetische Vagabundentum nahm sich hier unbefangen, ohne Heuchelei und ohne Entschuldigung sein Recht; der Ton, den Villons Gedichte zuerst anschlugen, sollte durch Jahrhunderte in der französischen Poesie nachhallen. Als Pariser schrieb Villon in der Sprache seiner Stadt mit allen Eigentümlichkeiten der Zeit, selbst mit den in der Zeit der englischen Herrschaft üblich gewordenen englischen Flüchen, seine Sprache ist klar und so gewandt als lebendig.

In der Richtung der satirischen Poesie, welche Villon eingeschlagen, zeichneten sich Guillaume Coquillart (1421—1510) und Charles de Bourdigné (Ende des fünfzehnten Jahrhunderts), der Dichter der „Legende von Peter Faifeu" aus. Von noch größerer Wichtigkeit und Wirkung als die satirische Poesie im Lied und der Ballade wurde die Übertragung der Satire auf das dramatische Gebiet. An der Loslösung eines weltlichen Schauspiels aus den geistlichen Darstellungen, welche im fünfzehnten Jahrhundert vor allem noch in Frankreich in hoher Geltung standen, war hauptsächlich die Gesellschaft der „Clercs der Bazoche" ein privilegierter Verein von Advokaten und Advokatenschreibern in Paris beteiligt, welcher neben Moralitäten und spitzfindigen Allegorien eigentliche Scherzspiele, kurze, tolllustige Farcen zur Darstellung brachte und mit keckem Realismus das tägliche Leben auf der Bühne spiegelte. Im Jahre 1480 fand die erste Aufführung des vielberühmten Schwankes „Meister Pathelin" statt, als dessen Verfasser bald Antoine de la Sale, bald der Pariser Clerc Pierre Blanchet gilt. „Pathelin" war die kühnste Selbstverspottung seiner Erfinder und Darsteller; gab die Kniffe und Pfiffe der hungrigen Juristen dem Gelächter des Publikums preis und hat sich in verschiedenen Umformungen und Modernisierungen volle vierhundert Jahre auf dem französischen Theater behauptet.

Am spätesten unter den großen europäischen Kulturländern entrang sich Deutschland dem mittelalterlichen Leben, seinen besondern Kulturverhältnissen und eigentümlichen Anschauungen. Das heilige römische Reich deutscher Nation bot im fünfzehnten Jahrhundert das eigentümliche Bild eines Landes, welches in allen äußeren Zuständen noch völlig mittelalterlich erschien, indes dennoch in den Tiefen seines Volkslebens ein gewaltig gärender, drängender, neuernder, umgestaltender Geist sich regte. Die Besonderheiten des deutschen Volkscharakters ließen im ganzen Verlauf und besonders in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts diesen Geist bald selbständig und in völlig neuen Lebenserscheinungen zu Tage treten, öfter aber denselben ein Bündnis eingehen mit Elementen und geistigen Richtungen, welche aus dem Mittelalter überkommen waren. Nirgends kämpfte die Überzeugung und das tiefste Bedürfnis einer „Reformation an Haupt und Gliedern", der weltvergessende, opferfreudige Ernst zukunftskräftiger, geistiger Bestrebungen so hart und schwer mit den überlieferten Formen des Staats und der Gesellschaft als auf deutschem Boden. Im Gegensatz zu Italien, wo das Neue mit Zuversicht, ja mit Begier und Leidenschaft ergriffen wurde, blieb die Gewöhnung an das Alte, Überlieferte, an Brauch und Herkommen im deutschen Leben

herrschend, und selbst wo man von neuen Idealen erfüllt war, liebte man sie mit alten Namen zu taufen. Dieser eigenste Zug des deutschen Wesens, der bis tief in das Reformationsjahrhundert hinein fortwirkte, schloß die eifervolle, selbstvergessene Hingabe an gewagte, ja an die kühnsten Bestrebungen nicht aus.

Noch ging beinahe überall das individuelle Dasein in dem allgemeinen auf, wenige Gestalten erhoben sich erkennbar, mit eigentümlichem Wesen aus der Masse. In der Mehrzahl ihrer Erscheinungen muß die deutsche Litteratur des fünfzehnten Jahrhunderts noch zur mittelalterlichen gerechnet werden, weil sie von den Idealen des Mittelalters, allerdings denen des ausklingenden, absterbenden, vorwiegend beherrscht wird. „Die Zeit schleppt massenhaft poetischen Stoff von allen Seiten zusammen und es fehlt ihr auch nicht an neuen Gestalten, worin sie ihr eigenes Wesen zum Ausdruck bringt, aber das köstliche Material wird stümperhaft sorglos bearbeitet.“ (Scherer.)

Es war Deutschland im fünfzehnten Jahrhundert beschieden, durch die Erfindung des Bücherdrucks entscheidend in den Gang aller Litteraturen und der ganzen Bildung der Neuzeit einzugreifen. „Auf keine Erfindung oder Geistesfrucht,“ ruft der Schlettstadter Humanist Jakob Wimpheling begeistert aus, „können wir Deutsche so stolz sein, als auf die des Bücherdrucks, die uns zu neuen geistigen Trägern der Lehren des Christentums, aller göttlichen und irdischen Wissenschaft und dadurch zu Wohlthätern der ganzen Menschheit erhoben hat. Welch ein anderes Leben regt sich jetzt in allen Klassen des Volks, und wer wollte nicht dankbar der ersten Begründer und Förderer dieser Kunst gedenken, auch wenn er sie nicht, wie dies bei uns und unseren Lehrern der Fall, persönlich gekannt und mit ihnen verkehrt hat.“ Die Erfindung Gutenbergs kam der humanistischen Bewegung in aller Welt zu Hilfe, sie brachte dieselbe auch in Deutschland in rascheren Fluß. Von Haus aus machten sich in der Entwickelung des deutschen Altertumsstudiums und aller mit ihm zusammenhängenden Bestrebungen andere Zwecke und Ziele als in Italien geltend. Standen die italienischen Humanisten dem mittelalterlichen Leben und seiner kirchlichen Richtung zumeist feindselig gegenüber, schöpften sie aus den antiken Schriftstellern vor allem eine siegesgewisse Heiterkeit und Weltfreudigkeit, und suchten die Natur in ihre unveräußerlichen Rechte einzusetzen, so betrachteten die deutschen Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts ihre Studien zunächst als eine neue Waffe für den großen Kampf um die kirchliche Reform, den Wiedergewinn eines innerlichen, wahrhaft religiösen Lebens. Trotzdem wuchs im Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts ununterbrochen der Eifer auch für Herausgabe, Verbreitung und Verständnis der antiken Schriftwerke, unmerklich machte sich der Einfluß gleichzeitiger Italiener geltend, selbst die italienische Litteratur blieb schließlich nicht ohne Beachtung. Das letzte Jahrzehnt des fünfzehnten, das erste des sechszehnten Jahrhunderts sahen die humanistische Bewegung in Deutschland auf ihrem Höhepunkt. Auch die hochmütige Gleichgültigkeit gegen die nationale Sprache und Litteratur, welche in Italien vorübergehend einzelne Humanistenkreise durchdrang, zeigte sich gelegentlich in

Deutschland und man könnte beinahe sagen mit besserem Recht. Lateinische Dichter von einigem Geschmack und durchgebildetem Formgefühl hatten mehr Ursache, sich Hans Folz und seinen Nachfahren gegenüber überlegen zu fühlen als die lateinisch dichtenden Florentiner der gleichen Zeit, angesichts ihrer großen Landsleute aus dem Trecento und der eignen Zeit.

Die geistigen Grundstimmungen, aus denen der deutsche Humanismus erwuchs, mit denen er unlöslich zusammenhing, und jene, die er wieder großzog und nährte, begannen dann endlich auch die deutsche Litteratur zu erfüllen. Die Sehnsucht und unklare Erwartung eines großen Umschwungs, der dumpfe Drang, welcher im unablässigen Rühmen vergangener Tage der Unzufriedenheit mit der eigenen Zeit Luft machte, die moralisierende und die satirische Strenge, die beständige Wiederkehr gewisser, reformatorischer Forderungen, welche die lateinischen Schriften der Humanisten erfüllen, tauchten seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts immer häufiger und lebhafter auch in den deutschen Dichtungen und Prosawerken empor.

Die ältesten deutschen Poeten, welche man als Vorläufer der Neuzeit im vollen Wortsinn anzusehen vermag, gingen aus den Kreisen der humanistisch Gebildeten hervor. Die Neigung zur Satire war freilich nicht allein in diesen vorhanden und wirksam, lebte vielmehr in allen Schichten des deutschen Volkes, seit man den Widerspruch zwischen der Wirklichkeit und den idealen, namentlich den sittlichen Forderungen mehr und mehr begriffen hatte. Aber die von der neuen Bildung Erfüllten und Angezogenen mußten natürlich noch unmittelbarer und stärker die Gebrechen empfinden, welche in der Fortdauer und dem allmählichen Verfall der mittelalterlichen Lebensverhältnisse verbunden waren. Die Zustände des Reichs, der Kirche, des Adels und der Städte boten überall Anlaß zur Betrachtung, zur Kritik, zur Vergleichung mit Idealen, welche man nunmehr abwechselnd oder auch mischend aus den Überlieferungen des zurückliegenden ersten christlichen Jahrtausends und aus den Schriften des Altertums gewann. Die Gründung zahlreicher neuer Universitäten am Ausgang des fünfzehnten und im Eingang des sechszehnten Jahrhunderts kam dem Gewinn ebenso vieler Stätten gleich, an denen man mit zuvor nie gekannter Freiheit und geistiger Selbständigkeit die Welt und die Menschheit ins Auge faßte. Auch auf diesen Universitäten und in den mit den Universitäten in beständiger Verbindung bleibenden Lebenskreisen war man anfänglich von dem Übermut, dem vollen und herausfordernden Lebensgefühl, der kecken Neuerungslust der Italiener weit entfernt. Aber schon seit dem Scheitern des großen Konzils von Basel und seiner kirchlichen Reformpläne und vollends seit unter der langen, kraft- und ruhmlosen Regierung Kaiser Friedrichs III. die Macht und Herrlichkeit des Reiches immer tiefer und tiefer gesunken war, als endlich unter Friedrichs Sohn Maximilian, dem „letzten Ritter“, neuernde Gedanken von oben herab in alle Schichten des deutschen Volkes drangen, da machte sich eine besondere Erregung und Gärung auch an den Stätten der Wissenschaft und der neuen Bildung geltend.

Dank dieser Erregung und Gärung gingen nunmehr auch aus den humanistisch gebildeten Schriftstellerkreisen einzelne Schöpfungen in deutscher Sprache, von individuellem Gehalt und geistiger Bedeutung, hervor, welche in die gesamte Bewegung der Zeit mächtig eingriffen. Die pädagogische und reformatorische Richtung des deutschen Humanismus drängte zum Versuch, die neugewonnene Bildung und Welteinsicht in volkstümlichen Werken von unmittelbarer bessernder Wirkung niederzulegen. Unter den Humanisten, welche diesem Antrieb Folge gaben, gelangte am glücklichsten der Straßburger Sebastian Brant (1458—1521) zu seinem Ziel. Brants deutsche Dichtung, „Das Narrenschiff", mit ihrer satirischen Schärfe, dem volkstümlichen Realismus ihrer Bilder, ja selbst mit der strengen und gelegentlich sauertöpfischen Moral kam dem Bedürfnis der Zeit wie kaum ein anderes Werk entgegen. Die Erfindung des „Narrenschiffs" war einfach genug: in dem Bild einer Schiffahrt aller Narren „gen Narragonien", führte Brant zahlreiche Laster, Thorheiten und Irrtümer des gesamten Menschengeschlechts, wie seiner eigenen Tage, an den Lesern vorüber. Unterstützt durch bildliche Erläuterungen im kräftigen Holzschnitt, führte er den Grundgedanken, daß alle sittlichen Gebrechen mehr oder minder „Narrheiten" seien, in einer Reihe von glücklichen, kleinen Darstellungen und Besprechungen durch. Seine Weltkenntnis und scharfe Beobachtungsgabe heben seine Satire ebensowohl über den bloßen Schwank, als über die polternde Moralpredigt hinaus. „Bei seinem Gedicht sprach man nicht bloß von Narren, man lernte sie nicht bloß kennen und erkannte sie wieder, sondern man lachte über sie, wie man in der Wirklichkeit über Narren zu lachen gewöhnt war." (Zarncke). Säufer und Prasser, Venusdiener und Ehebrecher, Spieler und Wucherer, Schwätzer, Verleumder, Spötter, Jähzornige, Leichtgläubige, alte und junge Thoren, böse Weiber, Geizige, Bücherwürmer, Pfründenanhäufer und gewissenlose Pfaffen, schlechte Ärzte und Astrologen, Gotteslästerer und Gottvergessene, müssen sich gleichmäßig als Narren ansprechen lassen. Narren sind in Sebastian Brants Augen allerdings auch alle, welche sich jugendlicher Lust hingeben, tanzen, jagen, nächtlich die Laute schlagen, Fastnachtsscherz treiben, und im Grunde alle, welche, ihrer vielen Sünden und der ewigen Pein gedenkend, dennoch fröhlich sein mögen! Der Weise ist nach Sebastian Brant nur der, welcher „gut, vernünftig, witzig", volle Selbstbeherrschung und Selbsterkenntnis besitzt und des Heils seiner Seele in keinem Augenblick vergißt. Brants „Narrenschiff" ward so verbreitet und galt für so bedeutend, daß ein Prediger wie Geiler von Kaisersberg lateinische Predigten über das Buch hielt. — Dem Kreis Brants und Geilers gehörte auch der Barfüßermönch Johannes Pauli (Pfedersheimer, 1455 bis 1530) an. Ein volkstümlicher Erzähler, der in seinen kurzen Erzählungen „Schimpf und Ernst", lebendige Frische, satirische Schärfe und durchsichtige Klarheit des Vortrags bewährte, ward Pauli der Vorläufer der Erzähler des nachfolgenden Reformationsjahrhunderts.

Obschon in die Reformationsepoche hinüberragend und von ihrem Sturme berührt und ergriffen, war der Baseler Buchdrucker Pamphilus Gengen-

bach (thätig zwischen 1509—1529) ursprünglich den Kreisen der volkstümlichen Satiriker nach dem Muster Brants verwandt. Gengenbachs historische Lieder, sein „Liber vagatorum“, eine lebendige Schilderung der fahrenden Leute und Gauner, waren besonders bezeichnend für das stark prosaische, rein lehrhafte Element, welches die deutsche Dichtung jener Tage in sich schloß. Zu höherer und mehr poetischer Wirkung erhob sich seine lehrhafte Tendenz in den Fastnachtsspielen, welche er für die Darstellung durch eine Gesellschaft von Baseler Bürgern verfaßte. Drei dieser Spiele stammen aus der letzten Zeit vor der Reformation, nennen sich „Die zehn Alter dieser Welt“, „Die Gauchmatt“ und „Der Nollhart“ und halten sich in der didaktisch-satirischen Richtung, welche Brant der deutschen Poesie gegeben hatte.

Als der bedeutendste Nachfolger Brants und seines „Narrenschiffs“ erscheint vor allem sein Landsmann, der Straßburger Thomas Murner (1475—1537). Vom Beginn der lutherischen Reformation an als einer der heftigsten Widersacher Luthers genannt und durch sein neues Lied: „Vom Untergang des christlichen Glaubens“, das Ärgernis aller gut evangelisch Gesinnten, war Murner nichts destoweniger in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts ein satirischer Poet gewesen, der in den Kreisen der Humanisten als eine der Hoffnungen der Litteratur galt. Von seinen zahlreichen Schriften wurden die satirischen und volkstümlicheren Gedichte „Die Schelmen-Zunft“, „Die Narrenbeschwörung“ (das verbreitetste und populärste seiner Werke, von welchem trotz des Verrufs, in dem Murner nachmals stand, um die Mitte des Jahrhunderts auch der gut protestantische Jörg Wickram eine Neubearbeitung unternahm), „Die Mühle von Schwindelsheim“, „Eine geistliche Badenfahrt“ und die verrufene „Gäuchmatt“, gleich anderen derben Leistungen der volkstümlich-satirischen Litteratur, willkommen geheißen. Ihr Ton ist durchgehend herausfordernder, kecker, als jener der vorangegangenen, verwandten Werke, man spürt wohl, daß Murner an dem tollen Leben, welches er angeblich straft, seine Freude hat. Die Gesamterscheinung Murners ist keine der gewinnendsten, der streitlustige und unruhige Franziskaner bringt die Mängel der Zeit so scharf, ja schärfer zum Bewußtsein wie ihre Vorzüge, für die herrschende Grundstimmung aber war gerade sein Auftreten und sein Erfolg als satirischer Schriftsteller sehr bezeichnend. Derselbe Poet, der sich später als einen Kämpfer der alten Kirche feiern ließ, leistete um die Wende des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts das Äußerste in der Charakteristik der verdorbenen Pfaffheit und der kirchlichen Mängel und half den Brand wacker schüren, den er nachmals mit plumpen Sohlen auszutreten versuchte. Der Geist der Vorreformation war die notwendige Voraussetzung der großen Bewegung und Befreiung des sechszehnten Jahrhunderts, aber keineswegs alle vorreformatorischen Geister hatten die Kraft, in die wirkliche Reformation mit einzutreten.

# Die neulateinische Humanistenpoesie und ihre Nachklänge.

Nicht auf seine italienischen Sonette und Kanzonen, sondern auf sein „Afrika" und andere lateinische Gedichte hatte Francesco Petrarca die Hoffnung gebaut, bei der Nachwelt als einer der Unsterblichen zu gelten, nicht von der florentinischen Dichtung des fünfzehnten Jahrhunderts hatten die Humanisten, die poetischen Philologen und Philosophen, welche den Schutz der zur Fürstenschaft emporsteigenden Medicäer genossen, den Beginn eines neuen Weltalters datiert, sondern von der wiedererwachenden Fähigkeit, die Schriftsteller des Altertums zu verstehen und vielseitig nachzuahmen. Neben den in den vorhergehenden Abschnitten geschilderten ersten Regungen der neuen Bildungsepoche in den Nationallitteraturen machten sich tausendfache Versuche zur Begründung einer über die Welt reichenden neulateinischen Poesie geltend, von der sich ihre Vertreter versprachen, daß sie die Poesie der Zukunft sein werde. Die lateinische Poesie der Humanisten und ihrer Nachfolger zog Hunderte und Tausende von poetischen Naturen in ihren Kreis, und beeinträchtigte namentlich im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert die Teilnahme an der nationalen Litteratur mehr als eines Landes. Die neulateinische Dichtung, künstliches Gewächs wie sie war, sog immerhin eine Fülle wirklichen Lebens, echter Gestaltungskraft und nachhaltiger Begeisterung in sich, ohne daß es gelang, sie aus der nachahmenden Abhängigkeit von Virgil und Horaz, von Lucan und Martial zu lösen. Ihr eigentlicher Grundton blieb der rhetorische, denn selbst unmittelbare Empfindung und reale Schilderung, wo sie zu Wort gelangten, mußten Bild und Klang, Gedankenfolge, Ausdrucksweise, Färbung von den Römern entlehnen; die Vorzüge, welche erstrebt wurden: Klarheit der Disposition, Belesenheit in griechischen und römischen Autoren, Korrektheit und formelle Gewandtheit, waren Vorzüge der Rhetorik und nicht der Poesie, wenige unter der ganzen unabsehbaren Zahl der neulateinischen Poeten drangen jemals zur Erkenntnis durch, daß die Aufgaben der Dichtung und der Beredsamkeit scharf getrennte seien. Ja die andauernde Vermischung dieser Aufgaben, die noch nach Jahrhunderten fortwirkende Gewohnheit, Rhetorik in gebundener Form ohne weiteres für Poesie zu halten, entstammen zumeist den Glanztagen der Humanisten. Die Mängel der neulateinischen Poesie kamen natür-

lich einem Geschlecht nicht zum Bewußtsein, welches in dem ersten Glück schwelgte, großen leuchtenden Vorbildern zu folgen, verschüttete und vergessene Schönheiten wieder ans Tageslicht zu bringen, und sich von der durchgebildeten würdevollen Sprache des Altertums hoch emportragen ließ. Die Wirkung der hervorragenderen lateinischen Poeten war im Zeitalter des Humanismus eine außerordentliche, die Gewißheit, daß auch die besten derselben über die Nachahmung, die zum Teil wörtliche Nachbildung ihrer Vorbilder nicht hinauskamen, ward eher für einen Vorzug der neulateinischen Poesie erachtet; niemand konnte ein Dichter im Sinne dieser Zeit sein, der nicht zugleich ein Gelehrter in ihrem Sinne war. Von Italien ausgehend, verbreitete sich mit dem Studium des Altertums die neulateinische Poesie nach West und Nord, in den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten, den ersten des sechszehnten Jahrhunderts, wo die Poeten, Rhetoren und Handschriftensucher auf allen Straßen Europas von Hof zu Hof, von Universität zu Universität zogen, gab es beinahe so viele Nachdichter als Bewunderer des Horaz, so viele Nachstammler des Cicero, als Kenner des bewundertsten römischen Prosaikers. Die Bedeutung der einzelnen Vertreter dieser modernen Litteratur in lateinischer Sprache ward von der Mitwelt und Nachwelt mit gänzlich verschiedenen Maßstäben gemessen, die Mitwelt hielt diejenigen am höchsten, welche am geschicktesten und wie sie meinte bis zur Täuschung ihre Muster nachbildeten, die Nachwelt giebt denjenigen den Vorzug, in welchen sich ein Hauch selbständigen Geistes, ein Element eigener Empfindung und Gestaltungskraft offenbart.

Der große Mittelpunkt des Humanismus, der Sitz der Philologen und Philosophen und also auch der neulateinischen Poeten war im fünfzehnten Jahrhundert Florenz. Dem schon geschilderten Kreise der Medicäer gehörten unter vielen anderen an Poggio Bracciolini (1380—1459), dessen „Facetiae“ um ihres Witzes, ihrer Gewandtheit und nicht minder um ihrer Frivolität willen, von dem ganzen Humanistengeschlecht jener Tage als eine besonders geistvolle und mustergültige Produktion erachtet wurden; ferner Maffeo Vegio, welcher in den Kreisen der Humanisten hoch gerühmt ward, weil er ein dreizehntes Buch zur Aeneide des Virgil dichtete, Angelo Poliziano aus Montepulciano (1454—1494), der uns schon in seinen wenigen Versuchen italienischer Dichtung begegnet ist und zu den wichtigsten und einflußreichsten Philologenpoeten überhaupt gehörte, sich hervorragende Verdienste um die bessere und klarere Erkenntnis namentlich des griechischen Altertums erwarb, als lateinischer Dichter in seinen „Sylven“ Lobgedichte im heroischen Versmaß, unter denen der „Rusticus“ zum Preise des toskanischen Landlebens den meisten Beifall fand, daneben zahlreiche jener Elegien und Epigramme schrieb, in denen die eigentliche Stärke der neulateinischen Dichtung lag. Auch Marsiglio Ficino, Pico von Mirandola und andere, deren Hauptbedeutung auf ganz andern Gebieten als dem der Poesie lag, ließen sich den Ruhm, lateinische Verskünstler zu sein, nicht entgehen. Eine zweite Gruppe von Philologenpoeten sammelte sich in Neapel. Hier glänzten Giovanni Gioviano Pontano aus Cerreto (1426—1503), in den

Kreisen der Humanisten als der wahrhaft klassische neulateinische Dichter gefeiert, Jacopo Sannazaro, welcher den Versuch wagte, in den Virgilischen Formen der Humanistenepik die allerheiligste Jungfrau zu besingen. „Sannazaro mit seinen drei Gesängen „De partu Virginis“ imponiert durch den gleichmäßigen gewaltigen Fluß, in welchem er Heidnisches und Christliches ungescheut zusammendrängt, durch die plastische Kraft der Schilderung, durch die vollkommen schöne Arbeit. Er hatte sich nicht vor der Vergleichung zu fürchten, als er die Verse von Virgils vierter Ekloge in den Gesang der Hirten an der Krippe verflocht. Im Gebiet des Jenseitigen hat er da und dort einen Zug Dantescher Kühnheit; andere Male bringt er unbedenklich die alte Mythologie mit seinem Gegenstand in Verbindung, ohne doch eigentlich barock zu erscheinen, weil er die Heidengötter gleichsam nur als Einrahmung benutzte, ihnen keine Hauptrollen zuteilt.“ (Jakob Burckhardt.) Den Weg, den Sannazzaro eingeschlagen hatte, wandelte noch in den Tagen der Hochrenaissance Girolamo Vida aus Cremona (1480—1566), der Dichter der „Christias“ und einer Reihe von lateinischen Lehrgedichten, in denen von der Poetik bis zum Schauspiel alle erdenklichen Gegenstände in poetisch-rhetorischem Stil der Zeit behandelt wurden. In ganz anderem Sinne als Sannazzaro bethätigten sich Antonio degli Boccadelli (Panormita), dessen berüchtigter frivoler „Hermaphroditus“ einer Unzahl von Philologenpoeten zum Muster diente; Andrea Navagero u. a.

Unter den älteren poetischen Humanisten ragten noch hervor: Francesco Filelfo aus Tolentino (1398—1481), der grimmige Gegner des Poggio, der bezahlte Lobpreiser der Herzöge von Mailand, welcher Francesco Sforza in einem großen lateinischen Heldengedicht verherrlichte und mit seiner „Sforziade“ der nachfolgenden Generation Mut machte, die kleinen Gewalthaber und die bloßen Stadtherrscher, wie die Söldnerhäuptlinge Italiens, nach Maßgabe der „Aeneide“ zu feiern, und der in seiner Polemik gegen Poggio, in seinen Satiren das echte Vorbild eines eitlen, streit- und schmähsüchtigen Litteraten der Renaissance war, Gianozzo Manetti, Pomponius Cartus, Giovanni Battista Guarini von Verona. Unter den späteren, mit denen der hohe und zuversichtliche Ton dieser Selbstlobredner ausklang, haben Virunius Ponticus aus Baltuno und Pierio Valeriano vom Elend und Unglück der Gelehrten gesungen und geschrieben, während bis dahin immer nur ihr Glück und ihre Herrlichkeit gerühmt worden war.

Zu Ausgang des fünfzehnten und Eingang des sechszehnten Jahrhunderts wurde die Zahl der neulateinischen Poeten auch in Deutschland eine beträchtliche. Von Haus aus zeigte der deutsche Humanismus, dessen erste Vorkämpfer aus den ernsten und religiös gestimmten Brüderschaften vom gemeinsamen Leben hervorgingen, ein vom italienischen wesentlich verschiedenes Gesicht; im Bereich lateinischer Verskunst jedoch konnte man den Einwirkungen der Italiener nicht entgehen. — Unter den älteren lateinischen Poeten deutschen Ursprungs stand der Züricher Chorherr Felix Hemmerlin (1389—1456) in Ansehen; die eigentliche Entfaltung der humanistischen Poesie begann erst, als durch Niclas

von Wyle, Heinrich Steinhöwel u. a. die „Facetien" des Poggio und eine Reihe verwandter Schriften ins Deutsche übertragen, als in lateinischen Dichtungen und Prosaschriften der Ton der gleichzeitigen volkstümlichen Satire angeschlagen wurde, als lebenslustige und kecke Naturen mit der Nachahmung des Catull, Ovid und der lateinischen Komödiendichter einen Anfang machten. Während Humanisten wie Jakob Wimpheling nur kirchliche, ernste, patriotische und didaktische Stoffe in der neulateinischen Poesie behandelt wünschten, warfen sich andere entschlossen in die buntschillernde Flut der erotischen und verwandten Poesie. Allen voran Konrad Celtes aus Wyfeld (1459—1508) mit einer gewaltigen Anzahl von lateinischen Dichtungen aller Art, poetischer Rhetoriker, Oden-, Epigrammen-, Elegien- und Komödiendichter; demnächst Heinrich Bebel aus Justingen (1475—?) mit dem „Triumph der Venus" und dem „Novus liber facetiarum"; ersterer von Kaiser Friedrich III., letzterer von Maximilian zum Dichter gekrönt. Größeren Weltruf als diese erwarb das Haupt der germanischen Humanisten, Desiderius Erasmus aus Rotterdam (1467—1536), niederländischer Abstammung, aber lange in Deutschland lebend. Neben einzelnen Gedichten wirkte er durch sein „Lob der Narrheit" („Laus stultitiae"), womit der elegante Lateiner den Satirikern Südwestdeutschlands, die in derbem Deutsch die Thorheiten und Laster der Menschen geißelten, zur Seite trat. Die Narrheit berühmt sich mit Recht, daß ihr die Welt angehöre, Fürsten wie Bettler, Dichter und Rhetoren, Juristen und Mediziner, vor allen aber üppige Bischöfe und rohe Mönche laufen ihr zu. Die gefeierten Vorkämpfer des Humanismus Johann Reuchlin, Konrad Muth (Mutianus Rufus) und Beatus Rhenanus waren nicht eben hervorragende Poeten, aber sie förderten doch die Bewegung, die ihren eigentlichen Mittelpunkt in der lateinischen Poesie fand und ihre Kenntnis des Altertums mit eigenen Dichtungen erwies. In der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts traten dann hervor Ulrich von Hutten (1488—1523), Heinrich Urban (Euricius Cordus, gest. 1538), Johannes Sapidus von Schlettstadt (1490—1560), Helius Eobanus (Eobanus Hessus aus Bockendorf in Hessen, 1488—1540), Georg Schuler aus Brandenburg (Georgius Sabinus 1508—1560), Petrus Lotichius aus Schlüchtern (1528—1560), „der beste Dichter unter den Neulateinern Deutschlands, voll tiefen wahren Gefühls, Kraft und Anmut des Ausdrucks, Klarheit und Sicherheit der Anschauung, so daß die große Teilnahme seiner Zeitgenossen für ihn und seine Dichtungen durchaus gerechtfertigt erscheint" (Goedeke), die lateinischen Dramatiker Sixtus Birk aus Augsburg (Xystus Betulius 1500—1536), Verfasser der vielgenannten und vielnachgeahmten Tragikomödie „Susanna", der Tragödien „Herodes" und „Judith", Thomas Naogeorgus (1511—1563), dessen „Pammachius" und eine Reihe anderer Tragödien zahlreiche Aufführungen an Universitäten und Schulen erlebten, Georgius Macropedius aus Gemerten bei Herzogenbusch (1475—1558), von dessen zahlreichen Werken namentlich „Hecastus", „Lazarus" und „Josephus" den Beifall der Zeitgenossen erwarben und auch die deutschen Schauspiele der

Reformationsperiode sehr stark beeinflußten, Hieronymus Ziegler aus Rotenburg (gestorben 1562), welcher wie viele dieser lateinischen Dramatiker die biblischen Stoffe bevorzugte und mit seinen zu Ingolstadt aufgeführten Dramen eine Brücke vom Humanistendrama zum spätern lateinischen Schuldrama der Jesuiten schlug.

Auch in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts blühte die neulateinische Dichtung, wenn schon jetzt mit wesentlich gemindertem Ansehen, weiter. Hauptvertreter in dieser zweiten Hälfte waren Nikodemus Frischlin aus Balingen (1547—1590), der Dichter der Komödien „Rebecca", „Susanna", „Hildegard", „Priscian", der Tragödie „Dido", episch-rhetorischer Gedichte auf die Häuser Württemberg und Österreich, zahlreicher Elegien, Episteln, Epigramme, in seinen unglücklichen persönlichen Schicksalen ein echter Vertreter der ehernen Zeit des Humanismus; Kaspar Schonäus (1540—1611), in dessen zahlreichen Komödien, sehr im Gegensatz zu den Neulateinern früherer Generationen, Lieb- und Buhlschaften ausgeschlossen blieben, was sie dem Schulgebrauch anempfahl; Theodor Rhode zu Straßburg, dessen Tragödien und Komödien im akademischen Theater zu Straßburg dargestellt wurden, was auch von den Dramen des Kaspar Brulovius (gestorben 1627) gilt.

Schon unter den seither genannten Philologenpoeten befanden sich einige Niederländer. An den niederländischen Schulen und Universitäten ward auch unter den Stürmen des sechszehnten Jahrhunderts die neulateinische Poesie mit besonderer Vorliebe gepflegt; dem niederländischen Wesen entsprach ein Dichten, dessen Voraussetzung die Gelehrsamkeit war und welches wiederum nur auf Gelehrte zu wirken vermochte. Daß sich echtes lyrisches Talent mit dieser bewußten Beherrschung des lateinischen Verses verbinden ließ, belegen unter anderen so eigentümliche Dichter wie Johannes Nicolai Secundus aus Haag (1511—1536), Janus Lernutius aus Brügge (1545—1619). Andre niederländische Neulateiner waren die berühmten Philologen Justus Lipsius (1547—1606) und Daniel Heinsius (1580—1655), der große Staatsmann Hugo Grotius aus Delft (1583—1645), die ihre Gedichte wiederum nur als eine Beredsamkeit in besonders kunstvollen und eleganten Formen behandelten. — Das gleiche gilt auch von den zahlreichen neulateinischen Poeten, die der Humanismus vom Eingang des sechszehnten Jahrhunderts an in Frankreich erweckte. Hier waren die Hauptvertreter der Philologenpoesie Julius Cäsar Scaliger (1484—1558) und sein berühmterer Sohn Joseph Justus Scaliger (1540—1609), der erstere noch in Italien, der letztere auf französischem Boden geboren, beide geistvolle und scharfsinnige Kenner des Altertums, beide im Vollbesitz jenes klassischen Lateinstils, welcher gleichmäßig in Prosa und Vers angewandt werden konnte. Auch Germain de Brie (Germanus Brixius), Guillaume Budé (Budäus, 1467—1540) und Nicolaus Borbonius aus Vandeuvre (1503—1555) hinterließen lateinische Gedichte genug, ohne daß in denselben ein subjektiv bedeutendes Moment hervorgetreten wäre.

Von höherer Bedeutung zeigen sich einige neulateinische Dichter Englands

und der britischen Insel. Der hervorragendste von allen, eine der wenigen Gestalten dieser Humanistenlitteratur, welche ausgeprägt inividuelle Züge zeigt, zugleich ein Schriftsteller, welchem es gelang, sein ciceronianisches Latein einem ganz und gar neuen Gedanken dienstbar zu machen, war Thomas Morus aus London (1480—1536) zugleich der Vorkämpfer des Humanismus und der Märtyrer der alten Kirche in England, der Dichter zahlreicher körniger Epigramme und des vielgenannten und vielnachgeahmten politischen Romans „Utopia“. Wohl ist auch dies selbständige Werk aus der Anregung platonischer Ideen und Träume hervorgegangen, aber immerhin war es ein bedeutsamer Versuch, der wirklichen Welt, deren Unvollkommenheit Morus scharf und unerbittlich darstellt, eine erträumte entgegenzusetzen, in der gesunde Vernunft, reife Bildung, Gerechtigkeitsgefühl und warme Menschenliebe regieren. Die angenommene Gütergemeinschaft gründet sich auf Arbeit und tugendhafte Mäßigkeit in den Gemütern der geträumten Bewohner, die Duldung auf das unerschütterlichste Gottbewußtsein, das allen gemeinsam ist. Der Hauch freier edler Empfindung, der aus den Schriftwerken des Altertums in die Seelen der modernen Menschen drang, erscheint in der „Utopia“ des Morus ungewöhnlich stark und rein und wirkt noch in einigen der zahlreichen Nachahmungen dieser kleinen Schöpfung. — Im Nachbarland Schottland errang George Buchanan aus Kellearne (1506—1582) den Ruhm des größten Altertumskenners und des gewiegtesten lateinischen Poeten. Seine „Paraphrasis Psalmorum“ war weit über Britanien hinaus in jedermanns Händen, seine lateinischen Dramen „Jephtes“ und „Baptistes“ erhoben sich bemerkenswert über die Menge der lateinischen Schuldramen. Tief ins siebzehnte Jahrhundert hinein wirkte der Zug der lateinischen Dichtung nach, auf dem neutralen Boden der neulateinischen Litteratur begegneten sich, nachdem sie unwiderruflich getrennt waren, Anhänger der alten und neuen Kirche. Aus der Menge der gepriesenen Dichternamen ragt derjenige des deutschen Jesuiten Jakob Balde von Ensisheim (1604—1668) hervor, von dessen lyrischen Dichtungen ihr Wiederentdecker Herder rühmen durfte, daß sie „starke Gesinnungen, erhabene Gedanken, goldene Lehren, vermischt mit zarten Empfindungen fürs Wohl der Menschheit und für das Glück seines Vaterlandes enthalten, daß Balde an Formen der Komposition, an lyrischen Abwechselungen und Einkleidungen so reich sei, als kaum ein anderer Dichter.“ Wie vortrefflich und rühmenswert aber auch die Einzelleistungen der neulateinischen Dichter sein mochten, die Erkenntnis, daß auf diesem Wege für das Ganze der geistigen Entwickelung nichts gewonnen werde, daß jede poetische Schöpferkraft unlöslich an das Leben des eignen Volkes, der eignen Sprache gebunden bleibe, ließ sich nicht mehr aufhalten und der Traum der Humanisten von einer Europa beherrschenden neuklassischen Dichtung war längst ausgeträumt, ehe die letzten Nachklänge der Philologenpoesie verhallten.

# Die Poesie der Hochrenaissance.

Wie gleichgültig auch die Mehrzahl der Humanisten dem Gedeihen der Dichtung in den Volkssprachen gegenüberstand, wie gerne sie eine große europäisch-lateinische Litteratur an die Stelle der Einzellitteraturen gesetzt hätten, die gewaltige geistige Bewegung, deren Träger sie waren, wirkte befruchtend und anfeuernd auf die moderne Poesie zurück und der Beginn des sechszehnten Jahrhunderts, welcher die weiteste Ausbreitung und das stärkste Siegesgefühl der Humanisten sah, war auch der Zeitpunkt einer neuen Regsamkeit und schöpferischen Gelingens in den Nationallitteraturen. In demselben Italien, wo die platonische Philosophie in der Akademie von Florenz wieder erstand, wo die neulateinische Dichtung im Munde aller Gebildeten war und wo man selbst von einer Erneuerung griechischer Poesie träumte und Anläufe nahm, sich in römischer und attischer Zunge zugleich poetisch auszudrücken, in dessen Theatern die Aufführung antiker Lustspiele versucht wurde, leistete gleichwohl der nationale Geist bewußt und unbewußt den stärksten Widerstand gegen eine völlige Überwältigung durch die Sprache und die Anschauungen des Altertums. Überall in Italien war man empfänglich für den frischen Hauch, welcher durch die Wiedererweckung des Altertums alle Lebensverhältnisse durchdrang, nur zu sehr zeigte man sich bemüht, die Verwandtschaft der eignen Natur und des eignen Begehrens mit der Lebensanschauung namentlich des spätern Altertums an den Tag zu legen, vom Erhabnen bis zum Komischen erstreckte sich der Trieb der Nachahmung, aber schon am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts war es endgültig entschieden, daß keine Erneuerung des antiken, sondern die Geburt eines neuen Lebens aus dem harten Kampfe des Mittelalters und der Renaissance hervorgehen werde. Die bildende Kunst war hier bahnbrechend und wegzeigend geworden. Die Periode der Hochrenaissance ist dadurch ausgezeichnet, daß in ihr das Bewußtsein von den Grenzen der Erneuerung und Wiedererweckung des Altertums erwacht und klarer wird, daß die nationalen Elemente, welche im ersten Rausch der großen Entdeckung zurückgedrängt worden waren, wieder in den Vordergrund aller und namentlich der poetischen Litteratur gelangen, daß Altertumsstudien und Altertumskenntnis der lebendigen, aus dem Leben schöpfenden und schaffenden Poesie zur Seite treten, sie in beständiger Wechselwirkung bald kräftigen, bald schwächen, aber nicht mehr aufhalten oder der Teilnahme der Völker berauben können. In Italien errang während der Periode der Hochrenaissance die nationale Dichtung einen Grad

der Kunstvollendung und der Geltung, welcher jeden Versuch, sie der neulateinischen Poesie unterzuordnen, zu einem völlig aussichtslosen wandelte. Franzosen, Engländer und Spanier erkannten auf ihre Weise diese Thatsache an, indem ihre Renaissancelitteratur ebensowohl unter dem Einfluß der italienischen Dichtung der Hochrenaissance, als dem der antiken Schriftwerke gedieh.

Die glänzendsten Jahrzehnte italienischer Bildung und künstlerischer Schöpferkraft fielen verhängnisvoller Weise mit der politischen Zerrüttung Italiens zusammen. Nach dem Tode Lorenzos des Prächtigen, dem Zuge Karls VIII. von Frankreich gegen Neapel, begannen jene Umwälzungen und Wirren, welche schließlich mit der Unterwerfung des schönen Landes und hochbegabten Volkes unter die Fremdherrschaft der Spanier endeten. Der Gegensatz und Widerspruch zwischen der geistigen Bedeutung und Erhebung der Italiener und ihrer politischen Ohnmacht und Demütigung beraubte die Generationen, welche bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts emporwuchsen, des ganzen und zukunftssicheren Genusses ihres Glückes. Mit der Bildung der Hochrenaissance waren außerdem schwere und erschreckende Übelstände verknüpft, die Loslösung von gewissen Banden der mittelalterlichen Welt, das Heraustreten aus der Befangenheit hatten nicht nur Schwung, geistige Klarheit und Schärfe, freudiges Schönheits- und Lebensgefühl, freie Zuversicht der begabten Menschen, sondern daneben Ruchlosigkeit, Laster und Frevel aller Art, schrankenlose Ichsucht, verächtliche Grausamkeit und Tücke gezeugt, auf der Höhe dieses Zeitalters that ein Macchiavell den furchtbaren Ausspruch, daß die Italiener vorzugsweise irreligiös und böse seien. Die dunklen Gestalten der Borgia und einer ganzen Reihe vielgenannter Menschen des sechszehnten Jahrhunderts stehen den lichten Erscheinungen der großen und edlen Künstler und Dichter zur Seite, ja die letzteren scheiden sich keineswegs in Abscheu und Verachtung von den ersteren. „Wenn nun die Selbstsucht im weitern wie im engsten Sinne Wurzel und Hauptstamm alles Bösen ist, so wäre schon deshalb der entwickelte Italiener damals dem Bösen näher gewesen als andere Völker. Aber diese individuelle Entwickelung kam nicht durch seine Schuld über ihn, sondern durch einen weltgeschichtlichen Ratschluß, sie kam auch nicht über ihn allein, sondern wesentlich vermittelst der italienischen Kultur über alle andern Völker des Abendlandes. Der Italiener der Renaissance hatte das erste gewaltige Daherwogen dieses neuen Weltalters zu bestehen. Mit seiner Begabung und seinen Leidenschaften ist er für alle Höhen und Tiefen dieses Weltalters der kenntlichste, bezeichnendste Repräsentant geworden; neben tiefer Verworfenheit entwickelte sich die edelste Harmonie des Persönlichen und eine glorreiche Kunst, welche das individuelle Leben verherrlichte, wie weder Altertum noch Mittelalter dies wollten oder konnten." (Burckhardt.)

Die Entfaltung der Litteratur der Hochrenaissance unter solchen Vorbedingungen brachte es mit sich, daß die mit dem Leben unmittelbarer, tausendfacher und unlöslicher verknüpfte Dichtung sich nur in den seltensten Fällen so völlig frei von den schlimmen Einwirkungen der großen und trotz allen

Mängeln bewunderungswürdigen Periode zu erhalten vermochte, als dies der Malerei und Plastik in leuchtenden Schöpfungen glückte. Die ganze Entwickelung der der Hochrenaissance entstammenden und von Ariosto bis zu Cervantes sich erstreckenden Litteratur ins Auge gefaßt, treten uns eine Reihe von Werken entgegen, welche nicht nur eine historische Teilnahme verdienen, sondern sich jenen Leistungen der Weltlitteratur gesellen, welche der Nachwelt völlig unentbehrlich dünken. Die italienische Kultur erscheint am reinsten und erfreulichsten in der Poesie Ariosts, welche die sinnliche Anmut, die heitere Klarheit und das frohe Lebensgefühl der Hochrenaissance zugleich mit deren feinem Kunstgefühl und geläutertem Geschmack vertritt. Strenge und Würde, Tiefe und innere Gewalt konnten einer Dichtung nicht zu eigen sein, welche bestrebt blieb, die Ideale dieser Zeit, die auf Verständnis und Genuß der Welt gerichtet waren, rein auszusprechen. Daß außerhalb Italiens andere Elemente zu den von diesem Land aus nicht sowohl überlieferten als entfesselten hinzutraten, bedarf keiner Auseinandersetzung, die großen Erscheinungen eines Rabelais und Cervantes können nicht ausschließlich auf die Einwirkungen der Hochrenaissance zurückgeführt werden. Von den Humanisten erbten die Dichter dieser Periode das freie und starke Selbstgefühl, welches nahezu alle Dichter der Hochrenaissance auszeichnet und zu dem sie im allgemeinen besser berechtigt waren, als die neulateinischen Philologenpoeten. Mit voller Wahrheit rühmten die Lobredner dieses Zeitalters und seiner Litteratur den Reichtum und die Mannigfaltigkeit der poetischen Schöpfungen, jede Übersicht der hierher gehörigen Werke bringt den gleichen Eindruck auch auf uns hervor, die Tage der Hochrenaissance zählen zu den ergiebigsten aller Litteraturperioden.

Als die interessanteste Dichtergestalt in der Zeit des Übergangs von der Frührenaissance zur Hochrenaissance tritt uns Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano (1430—1494) entgegen, dessen unvollendetes großes Gedicht: „Der verliebte Roland“ („Orlando innamorato“, von Gries vortrefflich ins Deutsche übertragen), den Weg, welchen die Gebrüder Pulci in bezug auf den epischen Stoff eingeschlagen hatten, in eigentümlicher Weise weiter verfolgte. Bojardo ist nicht, wie Pulci und seine nächsten Geistesverwandten, vorwiegend Satiriker, er läßt seine Gestalten abwechselnd ernst und komisch auftreten, neigt aber im allgemeinen mehr einer bewundernden Charakteristik der ritterlichen Welt des Mittelalters zu. Auch er sucht den überlieferten Stoff durch höchstmögliche Lebendigkeit der Wiedergabe zu heben und ihn außerdem mit einer Fülle von neuen, überraschenden Erfindungen zu durchdringen, auch bei ihm ist die Ausführung auf den Vortrag der einzelnen Gesänge berechnet, die Verknüpfung, obschon enger und absichtlicher als bei Pulci, noch immer eine sehr lose. In der Annahme, daß auch Roland der Paladin, wie alle Sterblichen, „wie jeder höchste Hochmut dieser Erde,“ der Liebe und ihrem Joch erlegen sein muß, daß „weder starker Arm noch keckliches Geberden, noch Schild und Wappenrock und scharfer Stahl“ vor den Liebesketten zu schützen vermögen, läßt er den von Leidenschaft für die strahlende Angelika Ergriffenen die buntesten Abenteuer bestehen. Dieselben

erstrecken sich über die ganze Breite der alten Welt; dem bunten Wechsel der phantastischen Vorgänge entspricht der Wechsel der Scene; die naive Prahlerei des französischen Ritterromans erscheint bei Bojardo in phantastische Heiterkeit aufgelöst, die Thaten der Ritter gehen nicht aus ihrem Glaubensdrang und ihrer Frömmigkeit, sondern aus der erweckten Liebesleidenschaft, aus dem Frauendienst hervor. „Natürlich bilden die Gedichte (dieser Art) kein geschlossenes Ganze und könnten halb oder auch doppelt so lang sein, wie sie sind; ihre Komposition ist nicht die eines großen Historienbildes, sondern die eines Frieses oder einer von bunten Gestalten umgaukelten prachtvollen Fruchtschnur. So wenig man in den Figuren und dem Rankenwerk eines Frieses durchgeführte individuelle Formen, tiefe Perspektiven und verschiedene Pläne fordert oder auch nur gestattet, so wenig erwartet man es in diesen Gedichten. Die bunte Fülle der Erfindungen, durch welche besonders Bojardo stets von neuem überrascht, spottet aller unserer jetzt geltenden Schuldefinitionen vom Wesen der epischen Poesie. Für die damalige Zeit war es die angenehmste Diversion gegenüber der Beschäftigung mit dem Altertum, ja der einzig mögliche Ausweg, wenn man überhaupt wieder zu einer selbständigen, erzählenden Dichtung gelangen sollte." (Burckhardt.) Daß Bojardo diese selbständige Dichtung am Herzen lag, er sich in dieser Beziehung mit Lorenzo von Medici eins fühlte und an die alleinseligmachende Römernachahmung nicht glaubte, geht aus seinem Gedicht zur Genüge hervor. Da er den „Verliebten Roland" als Schöpfung heiterer Tage betrachtete, die auf heitere, glückliche Menschen zu wirken bestimmt sei, verlor er bei den hereinbrechenden kriegerischen Gefahren Mut und Laune zur Fortsetzung seiner bunten Gesänge.

Es ward verhängnisvoll für Bojardos Ruhm, daß sein Epos seine Hauptverbreitung erst durch die Umarbeitung des Francesco Berni erhielt, welche eine ironische und parodistische Auffassung des Stoffs in den Vordergrund drängte. — Bojardos Sonette und Kanzonen, sowie seine „Capitoli" Terzinen über Furcht, Eifersucht, Hoffnung, Liebe, Eitelkeit, endlich eine nach dem lukianischen Dialog bearbeitete Komödie „Timon" verrieten, daß der Dichter des „Verliebten Roland" trotz seiner bessern Grundüberzeugung gelegentlich sehr stark von jenem akademischen Drange beeinflußt wurde, der nach der Herrschaft über die italienische Dichtung rang. Zunächst freilich war um so weniger Gefahr vorhanden, daß die akademische Richtung zum unbedingten Siege gelange, als der größte Dichter Italiens seit Dante dem Eingang des sechszehnten Jahrhunderts angehörte und in seinem großen Hauptwerk, welches sich an Bojardos Epos unmittelbar anschloß, die Lebensfreudigkeit und Lebensfülle, die freie und glänzende Bildung, die heitere Sinnlichkeit wie das hochgesteigerte Kunstgefühl der denkwürdigen Periode der Hochrenaissance entscheidend zusammenfaßte.

Lodovico Ariosto aus Reggio (1474—1533) empfing seine erste Bildung zu Ferrara, ward von seinem Vater zum Rechtsstudium bestimmt, „mit Spießen und Lanzen in Text und Glossen hineingejagt," widmet sich in Wahrheit nur den freien humanistischen Studien und seiner Neigung zur

Dichtung; trat in die Dienste des Kardinals Ippolito von Este, des Bruders Herzog Alfonsos, Dienste, welche er später mit dem Staats- und Hofdienst des Herzogs selbst, des Gemahls der Lucrezia Borgia, vertauschte. Er genoß bis an sein Lebensende der Gunst und der Vertraulichkeit des Herzogs, war der tägliche Gesellschafter und Tischgenosse desselben und behielt dabei Muse genug zu dichten, zu pflanzen und zu bauen. Seinen „Rasenden Roland" hatte er bereits 1511 vollendet, den Plan, ein zweites großes episches Gedicht zu schreiben, das eine Fortsetzung des „Rasenden Roland" werden sollte, zerstörte sein Tod. Als Lyriker versuchte sich Ariosto in den hergebrachten Formen und bewahrte namentlich das Talent zu feiner Satire in seinem zwar Horaz nachgeahmten, aber mit eignen Anschauungen und Erlebnissen ausgestatteten kleinen Dichtungen in Terzinen.

Auch mit seinen dramatischen Dichtungen, den Komödien „Das Schatzkästchen" (La cassaria), „Die Untergeschobenen" (I suppositi), „Die Kupplerin" (La lena) und der Schwarzkünstler (Il negromante), stand Ariosto durchaus auf dem schmalen Boden der italienischen Commedia erudita, in welcher die Nachahmung der römischen Dramatiker, die Umdichtung derselben vorherrschte, die sich höchstens in einzelnen Szenen der volkstümlichen Farce nähern durfte. Unter dieser Voraussetzung errang Ariosto unter den Dramatikern der Renaissance immer noch einen hervorragenden Platz, da er zwar in der Fabel seiner Lustspiele von den römischen Vorbildern abhängig bleibt, in der Charakteristik die thörichten Alten, liederlichen jungen Burschen, frechverschlagenen Bedienten und Kuppler des antiken Lustspiels mit übernimmt, aber doch durch seine Behandlung des Dialogs, die Verlegung der Szene nach Italien und in die eigene Zeit (in den „Untergeschobenen" und dem „Schwarzkünstler") eine lebendigere Wirkung erzielt. Obschon der Hauptsache nach im Einklang mit seiner Zeit, gab er keineswegs den Lobredner derselben ab; die Moral und Nichtmoral des damaligen Italien gipfelt in der Weisung, welche Ariosts Negromante an den zaghaften Cintio richtet: „sei nicht so ängstlich, andern Leuten zu schaden, wenns nur einem selbst Nutzen bringt. Wir leben in einer Zeit, wo die Menschen nicht so leicht solche Narren sind; je vornehmer und größer einer ist, um so mehr fördert er seinen Nutzen auf anderer Kosten."

Es begreift sich nur zu gut, daß sich Ariosto am liebsten in die Regionen des freien Phantasiespiels flüchtete. Die scharf satirische Widerspieglung des Lebens in seinen Lustspielen löste sich im Grundton seines großen epischen Gedichts in heitere, leichte Ironie auf. „Der rasende Roland" (Orlando furioso), schloß sich dem Stoff nach an Pulcis und Bojardos Epen an, die Wirkung des Gedichts beruhte auch hier nicht auf dem Stoff, sondern auf Ariostos poetischer Individualität. Der große Kampf zwischen Christen- und Heidenwelt bleibt auch bei ihm der Hintergrund, aber weder für dessen Verlauf noch für dessen Ausgang entwickelt der Dichter Pathos, mit dem Zweifel, welcher seiner Zeit eigentümlich war, schaut er das ganze Treiben seiner Helden, der Menschen überhaupt und entwickelt in den bunten Abenteuern des „Rasen-

den Roland" jenen Reichtum der Phantasie, jene fröhliche Lust an den tollen Widersprüchen des Daseins, jene Grazie des Stils, um die es ihm einzig zu thun war und in denen er zur Vollendung gedieh. Wurden trotzdem an Ariostos Dichtung falsche Maßstäbe gelegt, die Bedeutungslosigkeit der Komposition im ganzen, der allzu phantastische Wechsel der Szenen, die geringe seelische Tiefe seiner Charaktere beklagt, so trug er selbst daran keine Schuld — denn nicht leicht hält sich ein größeres, poetisches Werk so unbedingt in den Schranken seiner ursprünglichen Anlage, welche zugleich die Schranken der dichterischen Natur Ariostos waren. Das Vollgefühl der Meisterschaft schwebt über den Gesängen und Oktaven des in seiner Art einzig anmutigen, farbenleuchtenden, heiteren Werkes. Der Dichter unternimmt nichts, das er nicht ganz zu erreichen und durchzuführen vermöchte; er ist seiner Wirkungen unbedingt sicher, obschon ihm keineswegs alle höchsten Wirkungen der Poesie zu Gebote stehen. Die Verwandtschaft der Kunstweise des Ariosto mit der Kunstweise der Hochrenaissance, sein unablässiges Durchbilden, Vergeistigen bekannter Handlungen, sein Hervorbilden neuer, eigentümlicher Motive und Momente in diesen Handlungen hat selbst Anlaß gegeben, ihn vorzugsweise als poetischen Maler aufzufassen. — Der Nachdruck dabei muß doch immer auf dem Wort poetisch liegen. Seine glanzvollen Szenerien, die lebendigen Personenschilderungen, selbst der Kostümapparat, den er gelegentlich aufbietet, übersteigen im allgemeinen die Kraft seiner Erzählungskunst nicht: er wandelt immer wieder alles, was er erfaßt, wenigstens beinahe alles, in Bewegung um. Dazu gesellte sich eine höchste Meisterschaft der Verskunst, die vollendete Anmut der wechselreichen und lebendigen Oktaven, in denen der Dichter die Klarheit seines Blickes, die sinnliche Gegenständlichkeit, die Pracht seiner Schilderungen wie den neckischen Übermut seiner Grundstimmung, sein Schwelgen im heitern Augenblick, das entzückende Spiel seiner Ironie, immer gleich glücklich und reizvoll zum Ausdruck zu bringen weiß. „Der „Rasende Roland" Ariostos blieb die einzige dichterische Leistung der Hochrenaissance, welche mit den gleichzeitigen, glänzenden Leistungen der bildenden Künste in die Schranken und in Wettbewerb zu treten vermochte und der Nachwelt die heitre, beglückende Seite jener Zeit und Kultur vor die Seele zaubert.

Unter den zahlreichen Versuchen den „Rasenden Roland" fortzusetzen oder nachzuahmen, erfreuten sich „Die verliebte Angelika" des Grafen Vincenzo Brusantini, „Der Tod Rüdigers" des Giambattista Pescatore, „Der hochmütige Astolf" und der „Belisardo" des Marco Guazzo großen Beifalls, ohne daß eines dieser Gedichte auch nur von fern mit dem blühenden Leben und der vollendeten Anmut des Ariostoschen Gedichtes verglichen werden durfte. Nicht viel höher stand das romantische Epos „Amadis" des Bernardo Tasso (1493—1569), Vaters des Torquato, welcher letztere aus Pietät eine besonders glückliche Episode des überbreiten Gedichts „Floridante" herausgab, als sein eigener Ruhm schon hinreichte den etwas verblaßten seines Vaters zu erfrischen. Dem heiter romantischen Ariostoschen Epos folgte in ganz Italien die Parodie auf dem

Fuß; einer der Hauptbegründer der burlesken Heldendichtung stellte sich dem „Rasenden Roland" gegenüber, ehe dessen Dichter die Ausgabe letzter Hand publiziert hatte. Dies war Teofilo Folengo aus Brescia (1491—1554), welcher in seinem Leben zugleich ein Stück Kulturgeschichte der Hochrenaissance vertritt. Als Mönch des Benediktinerklosters Santa Eufemia zu Brescia entfloh er in Begleitung einer Geliebten den Klostermauern und führte ein litterarisches Abenteurerleben an den verschiedensten Orten, scheint sogar Kriegsdienste genommen zu haben, litt oft Not, fand gelegentlich Beschützer und Gönner, denen er sich besonders durch seine Virtuosität in einer von ihm nicht erfundenen, aber doch charakteristisch ausgebildeten Art der Poesie empfahl, einer Art, die zu den Leckerbissen geistiger Epikuräer gehörte, in der sogenannten „makkaronischen Dichtung", deren Wesen darin bestand, einem lateinischen Gedicht lateinisch flektierte italienische Worte einzufügen und damit komische Wirkungen an sich hervorzubringen, nebenher aber die lateinisch dichtenden Pedanten, um deren Klassizität es gleichwohl oft übel genug stand, zu verspotten. Von Folengos makkaronischen Werken wurden die „Moscaea" und das komische Gedicht „Zanitonella" von den Liebhabern besonders geschätzt. In spätern Jahren kehrte der unheilige Mönch in sein Kloster zurück und that Buße für seine Abenteurerjahre und seine Dichtungen. Sein bedeutendstes Werk, das Gedicht „Klein-Roland" (Orlandino), war eine in ihrer Art wohlgelungene Verhöhnung des Bojardo-Ariostoschen Epos. Der Held des „Orlandino" ist Roland, als Straßenbube von Sutri, die ritterlichen Kämpfe verwandeln sich im „Klein-Roland" in ein Eselturnier, die großen Fürsten des karolingischen Sagenkreises in energisch gezeichnete Figuren aus dem Leben, wie der Prior Gutschmecker, gegen den Klein-Roland seine Unternehmungen richtet. In die Laune und den Spott des „Orlandino" schlichen sich auch lutherische Anschauungen ein, welche der Dichter nach seiner Wiederversöhnung mit der Kirche sorgfältig ausmerzte.

Populärer als Folengo ward Francesco Berni (1490—1535), der Erfinder der „Poesia Bernesca", welche in Sonetten, Terzinen und Oktaven die nichtigsten und frivolsten Aufgaben behandelte, die feinsten persönlichen Bosheiten und die schamlosesten Zoten zum Ergötzen der üppigen römischen Gesellschaft häufte und die lachende Verdauung als den eigentlichen Zielpunkt des Menschenlebens betrachtete. Bernis Hauptwerk, „Der verliebte Roland" war, wie oben gesagt, nur eine Umarbeitung des gleichnamigen Bojardoschen Werkes und verwandelte dies Gedicht in eine Schöpfung der burlesken Poesie. Selbst Ariostos Witz galt Berni für zu fein, seine possenhaften Einfälle gewannen rascher das übersättigte Publikum der Zeit und Bojardos ursprüngliches Werk ging in der Bernischen Bearbeitung beinahe unter.

Zu Bernis Geistesverwandten gehören Giovanni Mauro, Pietro Nelli u. a., lauter Satiriker von lebendiger Bosheit und scharfem Blick für alle unerfreulichen Seiten des Weltlaufs ihrer Tage.

Satiriker und burleske Poeten fanden ihr ausgiebigstes und dankbarstes Feld in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts in Rom, wo sich

namentlich unter dem Pontifikat Leos X, des Medicäers, ein Schriftstellerkreis aus ganz Italien sammelte, wo jede Art von Geist und Kunst, auch die verächtliche und oft gerade diese, hoch im Preise stand, wo der glänzende und die Augen der Welt auf sich ziehende Fasching der Hochrenaissance in besonderer Weise gefeiert wurde. Zu den Dichtern, welche damals in Rom ihre beste Wirksamkeit entfalteten, gehörte in erster Reihe Francesco Maria Molza aus Modena (1489—1548), ein ächter Repräsentant des geistig-sinnlichen Bacchanals der Hochrenaissance, welcher selbst unter den tausenden von genußsüchtigen, zügellosen Naturen, die Rom vereinigte, noch hervorragte. In Oktaven und Sonetten spiegelte Molza unmittelbare Leidenschaft, übermütige Daseinslust, mit Feuer und in lebendiger Bildlichkeit, gelegentlich mit einer Hinneigung zum Schwulst, voller Phantasie und geistreicher Eigentümlichkeit. Seine „Italienischen und lateinischen Gedichte“ wurden erst lange nach seinem Tode gesammelt, von seinen Novellen blieben nur wenige erhalten. Neben Molza behaupteten sich Antonio Tebaldeo (1463—1537) in glänzenden Improvisationen von Sonetten und rhythmisch freieren und lebendigeren Gedichten, ferner Bernardo Accolti aus Arezzo (1465—1535), gleichfalls Improvisator zur Laute, geborner Beherrscher des vorhandenen Gedanken- und Gefühlskreises, ein außerordentliches Form- und Sprachtalent, dessen Gedichte namentlich in den „Strambotti“, epigrammatischen Stanzen, meist erotischer Natur, mit geistreicher Schlußwendung, über den Kreis der petrarchischen Lyrik hinausstrebten. Wertvoller als seine Gedichte war Accoltis Komödie „Virginia“, welche nicht als eine Nachahmung der antiken Lustspiele erscheint, sondern einen national-romantischen Stoff selbständig behandelte, denselben Stoff, welchen nachmals Shakespeare in „Was ihr wollt“ gestaltete. Die Komödie Accoltis zeichnet sich besonders aus, wenn man sie mit andern gleichzeitigen Schöpfungen auf theatralischem Gebiet vergleicht. Als die gepriesensten Komöden der Periode galten Bibbiena und Macchiavelli. Bernardo Dovizi, Kardinal Bibbiena (1470—1520) schrieb die Komödie „Calandria“, eine freie Bearbeitung der „Menächmen“ des Plautus und überbot darin an toller Schamlosigkeit die liederlichsten Novellen. Die gemeinsten Züge, welche das Leben der Zeit darbot, sind hier, mit frecher Lebendigkeit und entschiedenem komischem Talent, aufgegriffen, ein Dialog in rascher, dramatischer Prosa erhöhte die realistische Wirkung der obscönen Possen.

Eine seltsame Erscheinung im Kreise dieser üppigen Poeten war Niccolo Macchiavelli aus Florenz (1469—1567), der hervorragende ernsthafte Staatsmann, Geschichtschreiber und Politiker, dessen berühmt-berüchtigtes Werk „Vom Fürsten“, dessen „Gespräche über die ersten zehn Bücher des Livius“, dessen „Florentinische Geschichten“ zu den bedeutendsten und ernstesten Werken der außerpoetischen Renaissancelitteratur zählen, der aber seiner tiefen Verbitterung über die Zeit, seinem Cynismus in didaktischen „Kapiteln“, Karnevalsliedern, Komödien eigentümlichen Ausdruck verlieh. Macchiavellis dramatisches Haupt- und Meisterwerk „Der Zaubertrank“ (La Mandragola) ist so charakteristisch für sein Talent wie für den Geist einer

Zeit, in der es mit Beifall selbst vor dem päpstlichen Hof aufgeführt werden konnte. „Mandragola“ war zu gleicher Zeit die schneidigste Satire auf die italienische gelehrte Selbstgefälligkeit und das äußerliche Kirchenwesen der Zeit, auf den gesamten Weltlauf, in welchem die egoistische Leidenschaft die Maske der guten Zwecke vorbindet und eine übermütige Talentprobe, wie sie die Periode der Hochrenaissance zu schätzen verstand. Die rasche fortreißende Handlung, die Schärfe der Charakteristik, der lebendige, blitzende und schlagende Dialog verdienen alles Lob, vor der Kühnheit, ja Frechheit der Erfindung erschrack eine Generation nicht, die in Wirklichkeit noch ganz andere Dinge gesehen hatte, als im „Zaubertrank“ vorgingen.

In allen bedenklichen Eigenschaften, zu denen die italienische Litteratur der Hochrenaissance neigte, im Cynismus und der üppigsten Schamlosigkeit, ließ der gelesenste, gefeiertste und gefürchtetste italienische Schöngeist des sechszehnten Jahrhunderts, Pietro Aretino (1492—1557), alle Poeten seiner Zeit hinter sich. Er war einer der ersten Schriftsteller, welcher die Käuflichkeit seiner Feder bis zum offenen, vor aller Welt betriebenen Handel steigerte, welcher in seinen „Briefen“, die begierig erwartet und verschlungen wurden, für gutes Geld jedes Lob darbot, vor dessen Beschimpfungen aber niemand sicher war, der seiner Habgier den Tribut verweigerte und der „das ganze berühmte Italien in einer Art Belagerungszustand hielt“ (Burckhardt), während er in Venedig im wohleingerichteten Hause ein üppiges Genußdasein führte und mit cynischer Offenheit jede andere Art der Existenz als seine hoch vergnügliche verspottete. Seine „Briefe“, „Sonette“ und „Kapitel“, „Wundersamen und lustigen Gespräche“ müssen den Kabinetsstücken der Schmutzlitteratur zugezählt werden, seine „Unterhaltungen“ (Raggionamenti) und den Unterhaltungen verwandten Gedichte erweisen, wie viel Geist sich mitten im Kot noch erhalten läßt. Daneben versuchte Pietro Aretino seiner Nation ein klassisches Trauerspiel, „Die Horatier“ (La Orazia), zu geben und bewies entschiedenes dramatisches Talent in seinen Lustspielen: „Der Stallmeister“, „Talanta“, „Die Hofkomödie“ (La cortigiana), „Der Scheinheilige“ und „Der Philosoph“, die sich in Bezug auf den raschen, zum Teil willkürlichen Szenenwechsel, auf gewisse Eigentümlichkeiten der Charakteristik und den höchst lebendigen Dialog an die improvisierte „Kunstkomödie“ und ihre stehenden Masken anschlossen und versuchten, die Vorteile dieser mit denen des regelmäßig ausgeführten Dramas zu verbinden. Daß Aretino sich im Lustspiel weder die Bosheit noch die Lust am Frechen, Gemeinen, Zwei- oder vielmehr Eindeutigen versagte, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden.

An Aretino schlossen sich Poeten an wie Niccolo Franco aus Benevent (1505—1569), den Papst Pius V. zur Abschreckung für die schamlosen Pasquillanten schließlich aufhängen ließ, dessen „Liebestempel“, „Vergnügliche Dialoge“, „Philena“ des Meisters ebenso würdig waren, als die wilde gehässige Feindschaft, die Franco in späteren Jahren gegen den einstigen Gönner und Genossen zur Schau trug, wie Angelo Firenzuola

(1493—1546), der Verfasser von „Burlesken und lustigen Gedichten", „Unterhaltungen" (Raggionamenti), Novellen des bedenklichsten Schlages; ferner Lodovico Dolce aus Venedig (1508—1568), ein gewaltiger Vielschreiber und unermüdlicher Herausgeber, welcher in den Lustspielen „Der Ehemann", „Der Eisenfresser", „Der Lustknabe", „Fabrizio" und „Der Kuppler" mit der frechen Lustigkeit seines Meisters nicht unglücklich wetteiferte, während er sich umsonst durch epische Dichtungen, unter ihnen ein Gedicht im Ariostschen Stil, „Die ersten Thaten Rolands", auf eine höhere Stufe zu erheben trachtete. Auch der Musiker, Lyriker, Dramatiker und Novellist Girolamo Parabosco (1520—1557) gehörte mit der Novellensammlung „I diporti" und den Komödien „Der Zwitter" und „Die Nacht" dem Kreise und der Schule Aretinos an.

Der innern Sinnesweise wie den äußern litterarischen Gewohnheiten des „göttlichen" Aretino waren die meisten italienischen Novellisten des sechszehnten Jahrhunderts nur allzu verwandt. Die Auflösung und Verwilderung der Renaissance-Bildung trat bei ihnen unverschleiert zu Tage. Der hervorragendste Novellist, Matteo Bandello (1480—1560), lebte meist in Frankreich, wo er schließlich vom König Heinrich II. 1550 zum Bischof von Agen ernannt wurde. Seine zweihundertundvierzehn „Novellen" verdienen das Lob unmittelbarer Lebensdarstellung und einer charakteristischen Selbständigkeit, insofern sie Sitten und Menschen jener Tage gut und manigfaltig wiederspiegeln. Bei Bandello begegnet uns neben der Frivolität, der brutalen Sinnlichkeit auch eine Gemütsverwilderung, eine rohe Auffassung aller Lebensverhältnisse, eine vollständige Verwirrung des Gefühls für menschlichen Wert und Unwert, welche zu Zeiten noch den Aretiner übertreffen. — Auch Giovanni Battista Giraldi (als Mitglied einer Akademie Cinzio getauft, 1500—1573) gewann seinen Ruf als Dichter, obschon er auch einige Trauerspiele schrieb, durch die Novellensammlung „Hekatommithi" (Ecatommiti), welche an die Eroberung und Plünderung Roms im Jahre 1527 anknüpfte und eine Gesellschaft aus Rom Entronnener, die zu Schiff nach Marseille flüchtet, Novellen von heimlichen Liebeshändeln, von ungetreuen Frauen und Ehemännern, von solchen, die anderen nachstellen und dabei selbst ins Verderben stürzen, von Beispielen ehelicher Treue, von Handlungen der Höflichkeit und des Edelmuts, von sinnreichen Einfällen und Aussprüchen, von Beispielen des Undanks, von merkwürdigen Schicksalswechseln und von ritterlichen Thaten erzählen läßt. Der Anschluß an die Komposition des „Decamerone" ist unverkennbar und auch im Vortrag versuchte Giraldi dem großen Muster Boccaccios zu folgen. Auch seine Novellen sind höchst bezeichnend für die Lebensanschauungen und Sitten seiner Zeit, namentlich für das, was als vornehm, ritterlich und moralisch vorzüglich, eben damals bewundert wurde.

Naiver erscheint Giovanni Francesco Straparola aus Caravaggio (gegen die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts), dessen „Angenehme Nächte" alle Elemente der zeitgenössischen Novellistik aufweisen und der ebenso den Ton der Rachenovelle mit spanischer Färbung und grausamem Ausgang,

wie jenen der harmlosesten Plauderei, des Märchens, der Zauberer- und Feengeschichte, sebst den der Tierfabel verhältnismäßig glücklich traf.

Von den besseren Lustspieldichtern und Novellisten der ausklingenden Renaissanceperiode darf man Antonio Francesco Grazzini aus Florenz (1503—1583), den Verfasser der Lustspiele „Die Eifersucht", „Die Hexe" und „Die Grille" und der Novellensammlung „Die drei Abendmahlzeiten"; sowie Francesco d'Ambra, den Verfasser der Komödien „Der Diebstahl" und „Die drei Bernharde", nennen, welche letzteren wegen ihrer außerordentlichen Lebendigkeit, ihrer spannenden Verwickelung bei völliger Klarheit der Durchführung, von den Zeitgenossen als wahre Wunderwerke gepriesen wurden.

Neben den seither geschilderten Erscheinungen der italienischen Poesie in der Hochrenaissanceperiode geht ununterbrochen eine rein akademische Poesie einher, die ihr höchstes und einziges Verdienst in einer an die Muster der antiken Litteratur angelehnten und nicht organisch aus der Natur der Stoffe erwachsenen Formvollendung sucht. Die Bewunderung der Schriftwerke Roms und Griechenlands führte zu der Vorstellung, daß die eigene Dichtung in dem Maße höher stehe, als sie allen Äußerlichkeiten der antiken Poesie angeähnelt werde. So entstanden unzählige vielbewunderte, aber im innersten Kern leblose Produkte; so wurden selbst wahrhafte Talente auf wunderliche Irrpfade gelockt, so wurden Vorbilder für eine Poesie erzeugt, die sich darauf berief, daß sie der Überlieferung und den herkömmlichen Regeln entspreche, da sie sich auf das Leben nicht berufen konnte. Schon Jacopo Sannazaro aus Neapel (1458—1530) darf trotz seines echten Talents als ein Vorläufer der akademischen Richtung betrachtet werden. Sein vielberühmtes Schäfergedicht „Arcadia", ein von lyrischen Dichtungen durchwebter Roman, besteht aus zwölf Kapiteln, deren rhetorische Prosa immer nur die Vorbereitung zu einem kleinen Idyll in Versen ist, welches als „Ekloge" folgt, und ward das Muster für unzählige Schäferromane, Schäferspiele und Schäfergedichte der kommenden Jahrhunderte. Die kunstlose Komposition erscheint durch Naturschilderungen von großer Lieblichkeit, durch einzelne lyrisch-süße Töne gehoben, und erregte im unglaublichen Maße die Bewunderung und das Entzücken der Zeitgenossen. Sannazaro ward auch als Erfinder der Fischeridylle hochgepriesen und hatte auch in dieser Spezialität eine beträchtliche Zahl von Nachahmern. Als seine nächsten Nachfolger galten u. a. Bernardo Rota, der fruchtbare Jeronimo Muzio; von der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts an vermehrten die höfischen Festspieldichter die Zahl der arkadischen Poeten in bemerkenswerter Weise. Neben der Nachahmung Theokrits und der römischen Idyllendichter hatte eine Zeitstimmung an dieser Zunahme der Schäferpoesie Anteil. Dieselbe war eine Weltflucht, sie gedieh durch das Bedürfnis des Gegensatzes zu dem eigenen, jeden Tag, jede Stunde bedrohten Dasein. Indem man der Unruhe und dem jähen Wechsel der Wirklichkeit stille Ruhe und träumerisches Behagen, dem übersteigerten Prunk der eigenen Umgebungen die Einfachheit nicht bedürfnisloser, aber von einer gütigen Natur in einem goldenen Zeit-

alter mit allen Bedürfnissen freiwillig überschütteter Menschen entgegenstellte, gab man gewissermaßen zu, daß dem unmittelbaren Leben reine und unschuldige Poesie nicht abzugewinnen sei.

Unter den akademischen Lyrikern des Cinquecento ward vor allen Pietro Bembo aus Venedig (1470—1547) gepriesen, welcher für den eigentlichen und berufenen Nachfolger Petrarcas galt, dessen Sonette und Kanzonen ihn als einen sehr geschickten und sprachgewandten Kopisten seines großen Originals erkennen lassen. In der Weise des Bembo „dichteten", das heißt schrieben Verse Agostino Beazzano, Giovanni Guidiccioni von Lucca, Graf Baldassare Castiglione (der Verfasser des vielgenannten und für die Anschauungen der Zeit hochwichtigen Buches „Vom Cortigiano", dem Mustermenschen der Hochrenaissance) und unzählige vornehme und gelehrte Sonettisten, die alles, nur keine Poeten aus dem Innersten ihrer Seele waren.

Zu dem Geschlecht der italienischen Philologenpoeten des sechszehnten Jahrhunderts gehörte ferner Giovanni Rucellai aus Florenz (1475—1525), dessen poetisches Naturell ihn über die akademische Nachahmung antiker Vorbilder weder in den Tragödien „Orest" und „Rosamunde", noch in seinem Hauptwerk, dem Lehrgedicht „Die Bienen", hinaustrug. Das kleine, in reimlosen Versen (Rime sciolti) geschriebene Gedicht entsprang aus Anregungen, welche das vierte Buch der Virgilschen Georgiken gab, und ward diesem frei nachgedichtet. Ein Geistesverwandter und florentinischer Landsmann, obschon politischer Gegner Rucellais, war Luigi Alamanni (1495—1556), seit 1530 meist am Hofe Franz' I. von Frankreich lebend, auf beinahe allen poetischen Gebieten thätig, Dichter eines der wundersamsten Produkte des poetischen Akademismus, der epischen „Avarchide", in welcher die homerische Ilias eine ritterlich-romantische Maske trägt. Die Handlung der Ilias ist in diesem anspruchsvollen Werke vom Feld vor Troja in die Gegend des ehemaligen Avareum (Bourges) verlegt, Agamemnon ist zum König Artus, Achill zum Lancelot des Ritterromans verwandelt; im allgemeinen aber sind die Kampfschilderungen, die Vorgänge und Reden der Ilias, teilweis fast unverändert, beibehalten. Außer dieser romantischen Ilias, außer Sonetten, Kanzonen und Stanzen schrieb Alamanni pindarische Oden, theokritische Idyllen, martialische Epigramme. Der Hauptruf des akademischen Poeten aber gründete sich auf sein Lehrgedicht „Vom Landbau" in sechstausend reimlosen Versen, gleich Rucellais verwandtem Werk den Georgiken Virgils angeschlossen, im ganzen ein Produkt der Reflektion, eine Mischung von ökonomischen Lehren mit poetischen Bildern, welche höchstens an vereinzelten Stellen poetische Stimmung zu erwecken vermag. Der als „klassisch" erachtete und in Gegensatz zur Oktave des nationalen romantischen Epos gebrachte reimlose Vers, bildete eine Art Fahne und Erkennungszeichen für die Dichter rein akademischen Gepräges. Als Haupt dieser Poeten galt aber weder Rucellai noch Alamanni, sondern Giangiorgio Trissino aus Vicenza (1478—1550), ein vornehmer Poet und Philolog aus patrizischer und reicher Familie, welcher in Diensten der Päpste Leo X. und Clemens VII. als Diplomat wirkte, sich jedoch geistliche Ämter und Weihen

nicht aufdrängen ließ und als Laie starb. Trissino hinterließ der Nachwelt Sonette, Kanzonen, eine Komödie, „Die Zwillinge“ und eine Tragödie „Sophonisbe“, in welcher die Handlung hinter die Szene gelegt und zum größeren Teil erzählt wird, während sich auf der Bühne nur die rhetorischen Episoden entfalten. Der Chor cirtensischer Frauen ward direkt den Chören des Euripides nachgeahmt; dem Ganzen gebrach es an jedem echten und tiefern Leben, an innerer und selbst an äußerer Bewegung. Phantasielose Korrektheit bildete für die Anhänger der Richtung auch den Hauptvorzug von Trissinos großem epischem Gedicht: „Das befreite Italien“, welches sich als eine Versifikation der Geschichtserzählung des Procopius von der Eroberung Italiens und der Besiegung der Goten durch die Feldherrn Kaiser Justinians darstellt. Nach dem Muster des Homer und Virgil folgen Schlachten, Gefechte, Belagerungen, heroische Zweikämpfe, alles ohne poetische Belebung, bis Gottes zu Anfang gefaßter Wille erfüllt und Italien von den „Barbaren“ befreit ist. In der Widmung des Epos an Kaiser Karl V. betonte Trissino mit Stolz seinen bewußten Gegensatz zu aller lebendigen und wirklichen Poesie: „Ich bin genau den Regeln des Aristoteles gefolgt, den ich zum Lehrer gewählt habe, sowie den Homer zum Führer und Ideal. Und wenn ich den göttlichen Dichter nicht erreichen konnte, so habe ich nach Kräften gesucht, ihm nachzukommen, wie er reich und weitläufig zu sein. Ich wollte die von vielen unserer Zeit verschmähte und getadelte, aber gelehrte und bewundernswerte Weitschweifigkeit des Homer anwenden, lieber, als die Wohltönigkeit und den Schwung der Verse, welche von vielen Nichtgelehrten über die Maßen geliebt, gewünscht und gelobt werden.“

Die Zeitumstände und jener geistige Umschwung, welcher in Rückwirkung der deutschen Reformation noch vor der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts in Italien eintrat, begünstigten die Ausbreitung der akademischen, leblosen Poesie außerordentlich, der größere Ernst oder doch der Schein des größeren Ernstes, welche wieder hoch und immer höher gehalten wurden, ließen sich mit der gelehrten Nachahmung der dramatischen und epischen Dichter des Altertums leichter verbinden, als mit der lebendigen Gestaltung romantischer Stoffe und mit der Wiederspiegelung des unmittelbaren Lebens. Wir werden später, bei der Schilderung der Litteratur der Gegenreformation, noch wahrnehmen, wie die akademische Poesie das einzige Band abgeben mußte, welches die Schöpfungen vom Ausgang mit denen vom Eingang des sechszehnten Jahrhunderts verband. In einer kleinen der Hochrenaissance noch angehörigen Dichtergruppe zeigten sich schon die geistigen Vorboten der gegenreformatorischen Richtung. Das Charakteristische ihrer Entwickelung und ihrer Erscheinung war es, daß sie ohne den später eintretenden Zwang der Kirche ein tieferes Innenleben und eine seelische Reinheit errangen und aufwiesen, welche den meisten ihrer poetischen Zeitgenossen völlig fremd, ja bis auf einen gewissen Punkt unverständlich waren.

Zu dieser Gruppe gehörte vor allen Michelangelo Buonarroti (1475—1563), der große Florentiner, dessen langes, wechselvolles, arbeits-

und ruhmreiches Schaffen als Maler, Bildhauer, Baumeister auch von poetischen Bestrebungen begleitet ward. Michelangelos Gedichte, biographische Bruchstücke, Bekenntnisse aus dem Leben und dem innersten Wesen des großen Künstlers, zeigen eine leidenschaftlich bewegte Natur, gewöhnt, sich ihren Regungen frei zu überlassen, und daneben eine merkwürdige, beinahe starre Kraft der Resignation, das stolzeste Selbstbewußtsein, und wiederum eine Demut, welche die ungeheure Arbeit eines reichen Künstlerdaseins beinahe für ein Nichts gegenüber der Frage nach dem ewigen Heil anschaut. Viele von Michelangelos Gedichten, namentlich von seinen Sonetten, zählen zu den schönsten wie zu den tiefsten der italienischen Lyrik; in den meisten aber ist jene Stimmung der Trauer und Resignation vorwiegend, welche den gewaltigen Künstler in spätern Lebensjahren überkommen hatte.

Auch Michelangelos Freundin, an die ein großer Teil seiner Gedichte gerichtet wurde, Vittoria Colonna Marchesa Pescara (1490—1547), die gefeiertste Dichterin Italiens in ihrer eigenen wie in spätrer Zeit, gehörte zu den Naturen, welche, obschon voll in der Bildung der Hochrenaissance stehend, in sich die Kraft zu einer reinen und edlen Auffassung des Daseins gewannen und die Sehnsucht nach einem unerschütterlichen ewigen Grund aller Anschauung und Empfindung nährten. Ihren „Gedichten", weltlichen wie geistlichen, liegt das eigene Erlebnis, die wahrhafte, nicht die überlieferte petrarchische poetische Stimmung zu Grunde. Ihre meisten weltlichen Sonette galten dem Andenken ihres geliebten Gatten, des gefeierten Kriegshelden Pescara, welcher der Dichterin schon 1525 an den Folgen seiner in der Schlacht von Pavia empfangenen Wunden entrissen worden war. Die Liebessehnsucht, welche den Himmel um der Wiedervereinigung mit dem Geliebten willen ersehnt hatte, wandelte sich nach und nach bei Vittoria Colonna in die Sehnsucht nach Frieden mit dem Himmel, nach jener Reinheit der Seele, in der sie das Antlitz Gottes wie ein Spiegel in sich aufnehmen könne; ja diese Sehnsucht steigerte sich in einzelnen Sonetten selbst zu mystischer Verzückung.

Die charakteristische Wandlung der Zeit, von den üppig übermütigen Stimmungen der Hochrenaissance, zu den bußfertigen der Spätrenaissance und Gegenreformation, spiegelte sich in der Wandlung eines Poeten, wie Luigi Tansillo aus Nola (1500—1570), welcher seine poetische Laufbahn mit einer Reihe von Dichtungen begonnen hatte, die den ärgerlichsten Produkten der neuheidnischen Dichtung hinzugerechnet werden dürfen. Tansillos Gedicht, „Der Winzer", das Entzücken aller Freunde sinnlich üppiger Poesie, hatte zu den ersten Schöpfungen gehört, welche im Verzeichnis verbotener Werke Aufnahme fanden. In der epischen Dichtung „Die Thränen des heiligen Petrus" redete der Dichter eine völlig andere Sprache, welche bei ihm noch aus der innerlichen Umkehr, dem inneren Bedürfnis der Wendung zu ernsterer Lebensanschauung stammte, bald jedoch äußerlich von allen italienischen Poeten gefordert werden sollte, welche in die zweite Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts hineinwuchsen.

# Renaissancepoesie in Frankreich, Spanien und England.

Die italienische Dichtung der Hochrenaissance stand, wie wir gesehen haben, in so engem Zusammenhang und so beständiger Wechselwirkung mit der großen und allgemeinen humanistischen Bewegung, daß beinahe überall, wohin sich diese erstreckte, auch der Einfluß italienischer Dichter sicht- und fühlbar wurde. Namentlich in den sprachverwandten romanischen Ländern, aber auch in England betrachtete man in weiten Kreisen die italienische Litteratur als die führende und vorbildgebende; hervorragende Talente versuchten in Wettbewerb mit den italienischen Poeten von Boccaccio bis zu Ariosto zu treten. Die Nachahmung der Italiener bildete in mehr als einer Litteratur zwar nicht den Ziel- aber doch den Ausgangspunkt von zahlreichen Bestrebungen und der starke Impuls, der besondere Hauch, welchen die italienische gleich und vor jeder andern Litteratur des sechszehnten Jahrhunderts durch Studien, Werke und Lebensanschauung der Humanisten empfing, brachte selbst da, wo von keinem unmittelbaren Einfluß italienischer Schöpfungen die Rede sein konnte, eine gewisse Übereinstimmung von Gedanken, Gestalten und Idealen mit solchen der italienischen Poeten und Schriftsteller hervor.

In Frankreich wurden die Regierung König Franz' I. aus dem Hause Valois und die kurzen Regierungen seines Sohns Heinrich II. und seines ältesten Enkels die Periode einer französischen Hochrenaissance, welche nicht ohne die stärkste Einwirkung und geistige Unterstützung von Italien her gediehen wäre, aber keineswegs einer eigentümlichen Bedeutung entbehrte. Italienische Baumeister, Maler, Bildhauer, Erzgießer, Humanisten und Poeten sammelten sich zahlreich am Hofe des ritterlichen und glänzenden Franz I., fanden in Frankreich verständnisvolle Nachfolger, Schüler, so gut wie Gönner und Förderer, riefen eine geistige Gärung, einen litterarisch-künstlerischen Aufschwung hervor, welche die letzten Reste der ritterlich-mittelalterlichen Litteratur in Frankreich trotz aller Vorliebe des Königs Franz für die Amadisromane und trotz seiner gelegentlichen Anwandlungen, den irrenden Ritter zu spielen, rasch überwanden.

Die herrschenden Ideen und Vorstellungen der großen französischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts entstammten dem

Humanismus, der Renaissancekultur. Die kühne Unabhängigkeit, mit welcher die Humanisten der Kirche und den gesamten Überlieferungen des Mittelalters gegenüberstanden, bereitete auch gewissen Einwirkungen der Reformation den Boden, man gab lange Zeit allen neuernden Bestrebungen Spielraum und trat erst dem offenen Abfall von der Kirche entgegen. Unter dem Schutze der Altertumsstudien entwickelten sich auch die protestantischen Erkenntnisse und Gesinnungen in Frankreich, denn erst von der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts an begannen Hof und Regierung mit aller Schärfe und Strenge zur alten Kirche zurückzustreben, die eigentlich reformatorischen Gedanken blutig zu verfolgen und in Konsequenz davon auch gewisse Richtungen der Renaissancelitteratur zu überwachen und zu hemmen, welche sich durch zwei Menschenalter frei hatten entfalten dürfen. Doch ehe es dahin kam, gewann es einige Jahrzehnte hindurch den Anschein, als ob Frankreich durch die Zahl seiner Humanisten und humanistisch gebildeten Poeten in siegreichen Wettbewerb mit Italien treten würde. Der gepriesenste Dichter des Hofes und der Zeit Franz I. Clement Marot aus Cahors (1495—1544), der Sohn des Jean Marot, Hofpoeten Ludwigs XII., zeigt in seinem Leben und Dichten die Doppelwirkungen der auf ihre Höhe gelangten Renaissance und der mächtig die Gemüter ergreifenden und oft wider ihren Willen fortreißenden Reformation. In seinen Dichtungen herrscht als Grundton jene Leichtigkeit, Heiterkeit und ungezwungene Anmut des Vortrags, welche seinem heitern lebens- und genußlustigen Naturell entsprach. Mit Liedern, Rondeaus, Balladen, Sonetten, Episteln und Epigrammen war er der geistesklare, der leichten Anmut und der sinnlichen Lebendigkeit ganz anheimgegebene Vertreter der echten Bildung und Lebensanschauung der Renaissance. Wohl entzog er sich den tieferen Bewegungen der Zeit nicht, der religiöse Drang, welcher die französischen Reformatoren beseelte, ergriff momentan auch ihn, begeisterte ihn zur poetischen Übertragung der Psalmen, und zwang ihn sogar als Flüchtling Zuflucht im reformierten Genf zu suchen und sich öffentlich zur neuen Kirche zu bekennen. Doch blieb ihm die Ausschließlichkeit und Sittenstrenge des Calvinismus im Grunde genommen fremd und während seine Psalmen in allen Zusammenkünften und Kirchen der Reformierten erklangen, suchte er sich mit der alten Kirche und dem katholisch gebliebenen Hofe zu versöhnen. Gelang ihm dies nicht, so wuchs er doch auch nicht mit den Reformierten zusammen, er war einer der vielen, welche sich im Zwiespalt ihrer ursprünglichen Anlage und Bildung mit den neuen Forderungen aufrieben. Für die Poeten der echten Renaissancebildung ward vom fünften Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts an der Raum zwischen den fanatischen Anhängern und den fanatischen Gegnern der Reformation täglich enger.

In ähnlicher geistiger Lage wie Clement Marot, wenn auch äußerlich glücklicher gestellt, fand sich gegen das Ende ihres Lebens seine Geistesverwandte und große Gönnerin Margarete von Valois (1492—1549), Königin von Navarra, die Schwester Franz I. und nach einander mit Herzog Karl von Alençon und mit Henri d'Albret, dem König von Navarra, vermählt, seit 1544

Witwe. Eine geistreiche, vielseitig begabte Natur von ausgebreiteter humanistischer Bildung, die zunächst heitere Lebensfülle, geistreichen Lebensgenuß, daneben auch die Frivolität der guten Gesellschaft ihrer Tage in ihren Gedichten und Novellen treulich spiegelte, aber sich in der zweiten Hälfte ihres Lebens mit den tiefernsten ja strengen Anschauungen Calvins mehr und mehr befreundete und sogar in eigenen Schriften dieselben vertrat, ohne sich doch zur reformierten Kirche unmittelbar zu bekennen. Während die religiösen Schriften der Königin von Navarra kaum größere Verbreitung erlangten, blieben ihre unter dem Titel: „Heptameron" gesammelten Novellen viele Generationen hindurch eine Lieblingslektüre der Franzosen. „Man sieht daraus, sowohl wovon man sprach, als wie man sich ausdrückte. In der ersten Anlage nicht ganz original, aber in ihrer Art und Weise durch und durch französisch, so gedacht wie geschrieben." (Ranke.) In zweiundsiebenzig Novellen bewährte Margarete von Valois ein höchst lebendiges und eindringliches Erzählertalent, eine Unterhaltungslust, welche auch die Freude der ganzen Renaissanceperiode am Gewagten, Üppigen, Frivolen einschloß und das „Heptameron" in einen ähnlichen Verruf brachte, wie sein Vorbild, Boccaccios „Decamerone".

Unter den Zeitgenossen Marots und der Königin von Navarra begegnen wir Mellin de Saint-Gelais (1491—1558), der mit seinen Chansons, Epigrammen und vor allen mit seinen vielgelesenen „Komischen Erzählungen" großen Beifall erwarb, begegnen als Gegensatz zu dem leichtfertig weltlichen Bischof dem unglücklichen Humanisten Etienne Dolet (1509—1546), welcher in seinen französischen Gedichten sich an Marot anschloß, den ernsten Streitfragen der Zeit aber nicht aus dem Wege ging und auf Anklage der Sorbonne wegen „bewußten Atheismus" durch Henkershand starb, endlich Louise Labé, die schöne Seilerin (belle cordière) von Lyon (1526—1566), ein echtes Kind der Renaissanceperiode, lebhaft, anmutig, leidenschaftlich und sinnlich, für jeden Reiz des Daseins empfänglich, vielseitig unterrichtet und glänzend begabt, in ihren Gedichten seelisch und formell den leichten Dichtungen Marots verwandt.

Der genialste und größte Vertreter der französischen Renaissance war eine der interessantesten Charaktergestalten des ganzen sechszehnten Jahrhunderts, François Rabelais aus Chinon in Touraine (1483—1553). Sohn eines wohlhabenden Meiers, war Rabelais früh in das Franciskanerkloster Basmette bei Angers eingetreten, widmete sich ernsten humanistischen Studien, warf nach mancherlei bittern Erfahrungen im Klosterleben „die Kutte des Mönchs in die Nesseln", lebte im Kleide des Weltpriesters seinen litterarischen Neigungen, studierte noch in seinem siebenundvierzigsten Lebensjahre Medizin zu Montpellier, gewann einige Jahre in Lyon durch Korrekturen, ärztliche Praxis, gelegentliche Lehrthätigkeit und litterarische Arbeiten seinen Unterhalt, erhielt später durch seinen Gönner Jean du Bellay eine Chorherrnstelle der Abtei von St. Maur les Fossés bei Paris und 1551 die gute Pfarre zu Meudon in der Nähe der Hauptstadt und starb als Pfarrer von Meudon zu Paris, ohne sein großes Hauptwerk, den satirischen Roman

„Gargantua und Pantagruel“ vollendet zu haben. Aus einem einfach-derben Märchen der Bauern von Anjou und Touraine gestaltete Rabelais, ohne einen Hauptzug der Überlieferung aufzugeben, seinen groß angelegten Roman zu einer Parodie der abenteuerlichen Amadisromane, einer mächtigen Satire auf alles falsche Heroentum, zog aber schließlich den ganzen Wirrwarr und Widerspruch der Welt, das widersinnige Treiben in Staat, Kirche, Justiz und Schule, die Mißbräuche der verschiedensten Gewalten, wie die Irrungen aller Stände in die Erzählung herein. Mit einer Fülle derbsten, volksmäßigen Witzes, mit energischem Realismus, ja Cynismus, daneben mit feinster Ironie entwirft der Dichter ein Weltbild der eigentümlichsten Art, eine Satire, in welche Unendliches hineingeheimnißt worden ist, so daß neben den einfachen Kapiteln, welche so wenig einer Erläuterung bedürfen, wie irgend ein Märchen oder eine volkstümliche Burleske, zahlreiche andere stehen, die den vollen Scharfsinn zahlreicher Kommentatoren in Anspruch genommen haben.

Eine Gesamtcharakteristik des reichen, wechselnden Inhalts des großen Romans ergiebt, daß Rabelais unter den freiesten und kräftigsten Satirikern der Weltlitteratur einen Ehrenplatz zu beanspruchen hat, Kraft und Stärke seiner komischen Charakteristik, die Kühnheit seiner Weltwiedergabe findet ihres Gleichen nur im Altertum. Ein kräftig übermütiges Lachen schallt durch „Gargantua und Pantagruel“ hindurch und gilt ebensowohl den Lastern, Eitelkeiten und Anmaßungen der wiedergespiegelten Welt, als den Tröpfen und Thoren, welche eine solche Welt zu bewundern geneigt sind. Bei der Geistesrichtung Rabelais' war es vollkommen begreiflich, daß ihm die Fanatiker der alten wie der neuen Kirche gleich komisch erschienen, daß er mit seiner satirischen Geisel nach rechts und links schlug und eine Anschauung vertrat, für welche in den nächsten Jahrhunderten erst langsam und allmählich Raum wurde. Rabelais blieb der eigentümlichste und mächtigste Schriftsteller, den die französische Litteratur jemals besitzen sollte, seine unmittelbare Wirkung aber erstreckte sich kaum über die kurze französische Renaissanceperiode hinaus, welche sich bei seinem Tode schon dem Ende zuneigte.

In besonderer Weise traten die Einwirkungen des Humanismus und der von ihm beherrschten italienischen Dichtung im Geistesleben Spaniens hervor. Wie der Glaubenskampf zwischen Christentum und Islam sich hier bis zum Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts verlängerte, so blieb auch der echt mittelalterliche Geist, blieb die besondere, dem Mittelalter eigentümliche Art der Dichtung bei den Spaniern länger lebendig, als bei einem anderen Volke und selbst, als mit der endlichen Vereinigung der beiden christlichen Königreiche Kastilien und Arragon, mit der Entdeckung Amerikas und der Eroberung des letzten Maurenreichs Granada Spanien gleichsam in die neue Zeit hineingestoßen ward, wirkten im spanischen Geist noch mittelalterliche Elemente weiter, so daß noch eine geraume Zeit starke Nachklänge der mittelalterlichen Dichtung neben den ersten schwachen Vorklängen der neuen Poesie hörbar blieben.

Die volkstümlichen Romanzendichter, die wir bei Gelegenheit des „Cid“ kennen lernten, feierten noch einmal eine goldene Zeit in Anknüpfung an die Kämpfe, welche von der Eroberung von Alhama bis zum Auszug des letzten Maurenkönigs, Boabdil, aus der Alhambra gewährt hatten; die endlosen Ritterromane, welche nach dem Muster des „Amadis von Gaula“ des Portugiesen Lobeira, geschrieben wurden, fanden mit ihren unwirklichen Erfindungen, ihrer flachen Charakteristik, ihrem schwülstigen Stil noch immer zahlreiche Bewunderer. Gleichwohl ward in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts, als die Renaissance-Bewegung ihren Höhepunkt erreichte, der Humanismus seinen Einfluß überall geltend machte, auch in der spanischen Litteratur eine andre Strömung sichtbar. Wohl gewannen die Altertumsstudien in Spanien niemals die Ausbreitung, wie in Italien oder selbst in den nordischen Ländern. Aber kaum ein zweites Land hatte während des sechszehnten Jahrhunderts eine so große Anzahl Männer von guter Bildung aufzuweisen, die den Kriegern und Staatsmännern des Altertums darin glichen, daß sie für jedes Geschäft des Kriegs und Friedens gleich befähigt, mit Schwert und Feder gleich tüchtig, als Krieger und Staatsmänner, wie als Dichter und Geschichtschreiber ausgezeichnet erschienen. Wurde es doch in gewissem Sinn die charakteristische Eigentümlichkeit der spanischen Litteratur überhaupt, daß ihre Träger, eine Anzahl von Geistlichen ausgenommen, durchgehends Weltleute, Männer eines viel bewegten Lebens waren. Die frischen, belebenden Eindrücke der Altertumsstudien, die Herüberwirkungen der italienischen Bildung trafen mit dem glänzenden Aufschwung des spanischen Staats- und Volksdaseins in den ersten Dezennien des sechszehnten Jahrhunderts zusammen. Die Stimmung, welche durch die großen Ereignisse und Erfolge erweckt wurde, die Klarheit und Schärfe der Beobachtung und die Freude an der Mannigfaltigkeit der Welt und des Lebens, wirkten wenigstens in einzelnen Kreisen und bevorzugten Naturen auch noch am Ende des Jahrhunderts nach, als König Philipps II. Regierung andere Geistesanschauungen zur Herrschaft gebracht hatte.

Die ersten Regungen des neuen Geistes lebten in mehr als einem seiner äußern Form nach noch der mittelalterlichen Poesie angehörigen Werke. So in dem dramatischen Roman „Celestina oder die Tragikomödie von Calisto und Melibea“ (von Rodrigo Cota aus Toledo und Fernando de Rojas aus Montalvan zu Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts verfaßt), so in den weltlich kecken Farcen, welche der Portugiese Gil Vicente in kastilischer Sprache, neben zahlreichen „Autos“, geistlichen Schauspielen, verfaßte und mit denen er den Pfad eröffnete, den Lope de Rueda nachmals betrat. In den Tagen Karls V. traten dann einige Lyriker hervor, welche trotz des Widerstandes, den ihnen die Vertreter der altnationalen Liedformen entgegensetzten, die Kunstweise Petrarcas und der italienischen Lyriker der Hochrenaissance unter ihrem Volk einzubürgern strebten. Von diesen Poeten sind Juan Boscan Almogaver aus Barcelona (1500—1543), ein Lyriker, welcher sich die Einführung der italienischen Formen: des Sonetts, der Kanzone, der Ok-

taven und Terzinen, der reimlosen Jamben in die spanische Poesie angelegen sein ließ, ferner Garcilaso de la Vega aus Toledo (1503—1536) zu nennen, dessen Gedichte durch die Reinheit der Formen, den Wohllaut der Sprache und die süße Weichheit der Empfindung, den Sieg der neuen Lyrik entschieden und dessen Persönlichkeit als ein Typus des echten spanischen Poeten gelten durfte. Der italienischen Schule spanischer Lyrik gesellten sich Fernando de Acuña (1510—1580), Gutierre de Cetina, Luis Barasona de Soto, sowie jener Luis de Leon aus Belmonte (1527—1591) hinzu, welcher als Fray Luis des Augustinerordens und hervorragender Universitätslehrer zu Salamanca durch seine spanische Übertragung der Psalmen und des hohen Liedes jahrelang in die Kerker der Inquisition geriet und dem drohenden Ketzertod nur durch eine Revision seines Prozesses entging. In seinen Gedichten brachte Fray Luis die lauterste Empfindung einer in sich gefaßten, zur poetischen Einsamkeit neigenden Natur zum vollendeten Ausdruck. Neben Luis de Leon kam Fernando de Herrera aus Sevilla (1534—1597) zu außerordentlicher Geltung, welcher in Oden, Sonetten und Elegien neben wirklich erlebten und gefühlten Gedichten viel frostige Rhetorik, gekünstelte Wendungen und aufgebauschte Phrasen vernehmen ließ. Auch Jorge de Montemayor, ein Portugiese aus Montemayor bei Coimbra, ward den Begründern der modernen spanischen Litteratur hinzugerechnet; sein mit lyrischen Dichtungen durchwobener Schäferroman „Diana“ war der „Arcadia“ des Sannazaro unmittelbar nachgebildet. Als Fortsetzung dieses Werkes galt die „Verliebte Diana“ des Gaspar Gil Polo, von welcher der Pfarrer im sechsten Kapitel des „Don Quijote“ die überschwengliche Meinung äußert, daß das Werk aufbewahrt werden soll, „als ob es Apoll selbst geschrieben hätte.“

Viel lebensvoller als diese rein nachahmenden Schäferpoeten, zeigt sich ein so origineller Schriftsteller wie Diego Hurtado de Mendoza (1503 bis 1575), welcher Karl V. als Soldat und als Gesandter diente, die Interessen desselben in Venedig, beim Konzil von Trient und am päpstlichen Hof vertrat, bei Philipp II. in Ungnade fiel und in seinem Alter und seiner erzwungenen Zurückgezogenheit zu Granada der Geschichtschreiber des großen Krieges wider die aufständischen Morisken ward, den König Philipps harte Unduldsamkeit heraufbeschworen hatte. Während seines reichbewegten Lebens hatte sich Mendoza dennoch fortdauernd den Studien und poetischer Produktion gewidmet. In lyrischen und didaktischen Gedichten der italienischen Schule spanischer Lyrik zugehörig, erwies er sich in dem kleinen in seiner Jugend geschriebenen Roman „Das Leben des Lazarillo de Tormes“ als Schöpfer einer neuen, weit nachwirkenden Romangattung, des spanischen Schelmenromans. „Lazarillo de Tormes“ ward, ohne jede Nachahmung eines Musters, voll aus dem spanischen Volksleben der Gegenwart geschöpft, war in schärfster Beobachtung des Welttreibens und höchst lebendiger Charakteristik, in Kraft und Reinheit der Sprache eines der frühesten Meisterwerke spanischer Erzählungskunst.

Aus den großen und zum Teil wundergleichen Thaten der Spanier seit der Entdeckung der neuen Welt erwuchs nur eine größere epische Dichtung, die „Araucana“ des Alonzo de Ercilla (1533—1595). Nicht eine der prunkenden Großthaten der spanischen Welteroberer, sondern das blutige, unentschiedene Ringen zwischen den überall siegreichen Spaniern und einem tapfern südamerikanischen Indianerstamm im äußersten Winkels Chiles ergriff die Phantasie eines wahrhaften Poeten und gab Spanien eine epische Dichtung, die zwar den Vergleich mit der Phantasiefülle und der Vollendung der bedeutenderen italienischen Epen nicht erträgt, aber in ihrer ritterlichen Gerechtigkeit, auch gegen den Feind, in ihrer enthusiastischen Lehnstreue, in ihrer energischen und anschaulichen Schilderung des Selbsterlebten, ächt nationale Elemente in sich trug und, statt von dem dargestellten Stoff Glanz zu empfangen, auf den unbekannten Araucanerkrieg ein poetisches Licht warf.

In die erste Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, die auf allen Gebieten des spanischen Kulturlebens Wandlungen und neue Erscheinungen sah, fiel auch die Errichtung weltlicher Bühnen und das Emporkommen von Berufsschauspielern, entwickelte sich das weltliche Schauspiel in jenem Geist einer lebendigen Wiedergabe der Wirklichkeit, wie sie auf epischem Gebiet Mendozas „Lazarillo de Tormes“ erreicht hatte. Vater dieses neuern spanischen Dramas ward der Sevillaner Goldschläger, Schauspieler und Dichter Lope de Rueda (gestorben 1567), der seit der Mitte der vierziger Jahre an der Spitze einer Komödiantentruppe im Lande umherzog, auf Märkten und bei Kirchenfesten seine theatralische Bude aufschlug. „Sein Theater bestand aus vier Bänken, ins Geviert gestellt, und aus vier bis sechs Brettern, die darüber hingelegt wurden, so daß die Bühne sich vier Spannen hoch über die Erde erhob. Die Dekoration des Theaters war ein alter Vorhang, der mit zwei Stricken von einer Seite bis zur andern gezogen war.“ (Cervantes.) Seine kleinen Scherzspiele (Pasos) und einige Komödien, deren Hauptverdienst nur in realistischen, lebendigen Einzelscenen bestand, zeigen deutlich, wo Lope de Rueda ein selbständiger Poet, wo er ein bloßer Nachahmer halbverstandener Vorbilder war; das derb-komische Element blieb in all seinen dramatischen Versuchen das vorwaltende, die Unmittelbarkeit seiner Lebensschilderung weitaus sein größter Vorzug. Wo er dies rein naturalistische Kunstprinzip zu verlassen strebte, wie in seinen Schäferspielen oder in der Komödie „Armelina“, war er nicht sonderlich glücklich. Um so lebendiger und beweglicher aber erschien er in all den kleinen Burlesken, welche Bauern, Zigeuner, Studenten, Bediente und Gauner in buntem Wechsel vorführten.

Lope de Ruedas Wegen folgte zunächst der Herausgeber seiner Schriften, der Valencianer Buchhändler Juan Timoneda (nach der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts), dessen freie Übertragung der „Menächmen“ des Plautus in Prosa, dessen Farcen, jetzt Zwischenspiele (Entremeses) genannt, energischen Realismus bekunden, während die Komödie „Rosaline“ sich den mittelalterlichen Moralitäten und den späteren geistlichen Schauspielen der Spanier annähert und mit einem dreifachen Eintritt ins Kloster echt spanisch endet.

Zu den Schauspieldichtern, welche noch vor Lope de Vega Erfolge errangen, zählte vor allen Juan de la Cueva aus Sevilla (1550 bis Anfang des siebzehnten Jahrhunderts), der mit flüchtiger Phantasie die verschiedensten Stoffe gestaltete und welchem der deutsche Geschichtschreiber des spanischen Dramas (A. von Schack) das Verdienst zuspricht, „zuerst diejenige metrische Struktur der Bühnenstücke aufgebracht zu haben, die bald nachher mit geringen Modifikationen allgemein adoptiert wurde. „Er läßt seine Person abwechselnd in Redondillen, Oktaven, Terzinen, reimlosen Jamben, italienischen Kanzonenformen, Quintillen und im Romanzenvers reden. Die bunte Belebtheit seiner Scenen, mit diesem Glanz der Darstellung vereint, blendete zugleich dergestalt, daß man sich gewöhnte, ein bunt romantisches Allerlei, eine Folge überraschender Situationen schon für ein Drama zu halten." De la Cueva gehören die Dramen „Der Tod der Virginia", „Die sieben Infanten von Lara", „Der Enthauptete", „Bernardo del Carpio" und andere an. Auch Micer Andres Rey de Artieda und Christoval de Virues, halfen die Neigung des spanischen Publikums zur buntesten Phantastik stärken, eine Neigung, welcher erst Lope de Vega mit Glanz und Glück völlig zu genügen wußte. Cueva, Virues und die Dramatiker ihrer Zeit erscheinen zum größten Teil schon von dem Geiste der Gegenreformation, der tendenziösen Glaubenspoesie, ergriffen.

Frei von diesem Geiste hielt sich damals nur noch der größte spanische Dichter, in dessen Schöpfungen die im höchsten Sinn kulturfähige Seite des spanischen Nationalcharakters rein und eigentümlich hervortrat, welcher mitten in der tendenziösen, dem Fanatismus zutreibenden Strömung seiner Tage innere Freiheit, warme, unverkünstelte Empfindung und den schlichten edlen Sinn, der das wahre Maß der menschlichen Dinge kennt, treu bewahrte. Obschon echter Spanier, erhob er sich unbewußt über die herrschenden Vorurteile seiner Nation in die erhabene Region freier Menschlichkeit, welche nur die größten Dichter, ohne Verlust jener Wärme und Stärke erreichen, die aus der engsten Zusammengehörigkeit des Dichters mit dem eignen Volke erwachsen. Miguel Cervantes de Saavedra aus Alcala de Henares (1547—1616) aus alter aber verarmter Familie stammend, besuchte kurze Zeit die Universität Salamanca, hielt sich dann in Madrid auf, ging 1569 mit dem Kardinal Giulio Aquaviva als Kammerdiener und litterarischer Amanuensis nach Rom, nahm in Neapel als einfacher Soldat Dienste, focht in der großen Seeschlacht bei Lepanto, zeichnete sich durch ungestüme Tapferkeit aus, und verlor seine linke Hand, nahm 1575 den Abschied, ward auf der Heimfahrt nach Spanien von algierischen Piraten genommen und als Sklave gefangen gehalten. Wiederholte Fluchtversuche, verwegene Pläne, die Stadt Algier durch einen Aufstand und eine allgemeine Befreiung der zahlreichen Christensklaven an die kastilische Krone zu bringen, machten den einarmigen Sklaven beinahe gefürchtet. Im Spätsommer 1580 ward Cervantes endlich losgekauft und kehrte nach Spanien zurück, sah sich aber genötigt, wiederum Kriegsdienste in dem spanischen Heer zu nehmen, welches damals Portugal eroberte. 1584 trat er mit dem Schäfer-

roman „Galatea" in die Litteratur, verheiratete sich im gleichen Jahr mit Donna Catalina de Palacios y Salazar, ließ sich in Esquivias nieder und versuchte seinen Lebensunterhalt durch litterarische Arbeiten zu gewinnen. Er lieferte zunächst eine Reihe von Schauspielen; „die Darstellung von Schauspielen", erzählt er selbst, „erreichte einen hohen Grad von Vollkommenheit, seit man auf den Theatern von Madrid meinen „Verkehr von Algier" und meine „Zerstörung von Numancia" spielen sah, sowie „die Seeschlacht." Obwohl nach diesem Bericht einige seiner Stücke guten Erfolg hatten, sah Cervantes bald die Unmöglichkeit ein, mit Dichtungen seine Existenz zu fristen; bewarb sich um eine Stelle im spanischen Amerika und erhielt schließlich ein dürftig dotiertes Amt bei der Proviantverwaltung der indischen Flotte in Sevilla, wo er ein Jahrzehnt lebte und leider von neuen herben Mißgeschicken getroffen wurde. Er sah sich schuldlos in einen Prozeß wegen Veruntreuung von Staatsgeldern verwickelt, ward zwar freigesprochen, hatte aber doch mit bittren Eindrücken und gehässigen Verleumdungen aufs härteste zu kämpfen. Er lebte darnach in Valladolid und veröffentlichte 1605 den ersten Teil seines Meisterwerks „Don Quijote", versuchte in Madrid auch seine Laufbahn als dramatischer Schriftsteller wieder aufzunehmen. Aber seine spätern Schauspiele gelangten nicht zur Aufführung, glücklicher war er mit seinen „Musternovellen", und der Wiederaufnahme seines Hauptwerks, dessen zweiter Teil 1615 veröffentlicht ward. Wenige Monate später schrieb er auf seinem Sterbebett mit voller Geistesklarheit und heiterer Resignation die Vorrede zu dem Roman „Persiles und Sigismunda", welcher nach seinem am 23. April 1616 erfolgten Tode hervortrat.

In Cervantes erhielt Spanien einen jener großen Dichter, welche nicht nur die Zeitgenossen hoch überragen, sondern auch auf Jahrhunderte hinaus für gewisse poetische Bestrebungen und Gattungen maßgebend werden. Der Roman, der ein Weltbild in eigentümlicher Beleuchtung sein soll, ist von Cervantes zuerst geschaffen und zu seiner Bedeutung in den neuern Litteraturen geführt worden. Durch Naturell, Phantasiefülle und Tiefsinn erhob sich der Dichter sowohl über die litterarische Schule der er äußerlich angehörte, als über den Realismus, welcher bei Lope de Rueda und Mendoza vorwaltete. Nicht minder glutvoll und kühn als die gleichzeitigen romantischen Dichter, aber mit schärferem Blick für die Wirklichkeit und die menschliche Natur, mit freierem Gemüt, mit genialem Humor, mit voller Einsicht für den Zusammenhang wie für die Widersprüche des menschlichen Lebens, hat Cervantes mit der Prosa seines Romans die mächtigsten Wirkungen der Poesie erreicht. Der innern Gewalt und weitnachwirkenden Bedeutung seiner erzählenden Schöpfungen gegenüber müssen Cervantes' lyrische Dichtungen, unter denen sich immerhin einige anmutige Lieder und Romanzen finden, für unbedeutend gelten. Das satirische Gedicht „Reise zum Parnaß" in Terzinen ward dem italienischen Gedichte des Cesare Caporali über den gleichen Gegenstand nachgebildet. Die Anschauungen des Cervantes über Wert und Unwert der Zeitgenossen zeigen den Dichter des „Don Quijote" bei aller Lauterkeit seiner

Gesinnung in merkwürdiger Abhängigkeit von den Überlieferungen des zurückliegenden Menschenalters — als poetisches Werk ist die Satire ungleich, wirklich poetische schwungvolle Stellen und versifizierte Prosa wechseln in ihr ab.

Von den dramatischen Dichtungen des Cervantes verdienen das Schauspiel „Der Verkehr von Algier“ und die Tragödie „Numancia“, sowie die prächtigen „Zwischenspiele“ hervorgehoben zu werden. Namentlich in der „Numancia“ waren Elemente wirksam, deren Weiterentwickelung im Interesse des spanischen Dramas gelegen hätte. Die Heldin ist die heldisch trotzige Stadt selbst, der Wert der Tragödie liegt in dem gewaltigen, aus der Tiefe der Seele quellenden Pathos, mit welchem die Numantiner nach ihren verschiedenen Lebenslagen und -Altern das Todesschicksal auf sich nehmen. „Man muß es fast nur für zufällig halten, daß Cervantes sich dieser Gattung nicht ganz gewidmet und darin Raum gefunden hat, alle Seiten seines erfinderischen Geistes zu entfalten.“ (A. W. Schlegel.) Unter den „Zwischenspielen“ finden sich zwei Burlesken in Versen: „Gauners Witwerstand“ und „Die Alkaldenwahl von Daganzo“, und sieben in energischer, charakteristischer Prosa: „Das Ehegericht“, „Der wachsame Posten“, „Der falsche Biskayer“, „Das Wundertheater“, „Die Höhle von Salamanca“, „Der eifersüchtige Alte“, „Die beiden Plapperjungen“, Szenen aus dem alltäglichen spanischen Volksleben, aber voll frischem Humor, schlagender Charakteristik, blitzender Lebendigkeit der Rede. Die späteren Schauspiele des Cervantes belehren uns, daß der Dichter an seiner eignen, der des Lope de Vega entgegengesetzten Auffassung des Dramas verzweifelnd, versuchte, sich in die Weise des großen Rivalen und der Modedichter hineinzuleben. „Der glückliche Halunke“ ist eine gute Probe ihrer gemachten Phantastik, wir erhalten in diesem Drama den dialogisierten Lebenslauf eines Sevillaner Raufbolds und Schwindlers, der nach vielen Verbrechen und Abenteuern sich so bußfertig bekehrt, daß er schließlich mit seinen guten Werken die Seele einer sterbenden Sünderin erretten und seinerseits in Mejiko ein neues Leben voll Bußen und Leiden beginnen und ein zweites Mal einen für die Seligkeit ausreichenden Schatz guter Werke aufzuspeichern vermag! — —

Cervantes vermochte seine mächtige Individualität rein, sicher und wirksam nur im Rahmen des Romans und der Novelle zu entfalten. Sein unvollendeter Schäferroman „Galatea“ blieb eine der vielen Nachahmungen der seit Montemayor populär gewordenen Form. Phantastisch wie die „Galatea“, aber unendlich tiefer und eigentümlicher erscheint Cervantes' letzter Roman „Die Leiden des Persiles und der Sigismunda“. Die Schicksale einer echten Liebe in allem Wechsel und Wirrsal des Daseins erzählend, und nebenbei die nordische Welt, in die Cervantes „Persiles und Sigismunda“ hineinverlegt hat, wie ein wüstes, gestaltloses Chaos schildernd, blieb dieser Roman eine der eigentümlichsten Schöpfungen der spanischen Phantasie, in der Welteinsicht und Phantastik hart nebeneinander lagen. Held

und Heldin des Romans müssen zur Lösung eines frühern drückenden Verlöbnisses der Sigismunda eine Pilgerfahrt nach Rom unternehmen; bestehen, ehe sie die ewige Stadt erreichen, tausend Fährlichkeiten und Abenteuer, werden auseinandergerissen und wunderbar wieder vereint, bis endlich die Vermählung der beiden Liebenden und ihre Thronbesteigung in Friesland und Thile (Thule) den glücklichen Schluß giebt.

Auf seinem Heimatboden bewegte sich Cervantes in den prächtigen meisterhaften „Musternovellen“, deren Erfindungsreichtum, Farbenpracht, lebendige Charakteristik und Vortrag sie den vollendetsten Schöpfungen der Novellistik überhaupt gesellen. Jede dieser Novellen: „Die kleine Zigeunerin von Madrid“, „Die Spanierin in England,“ „Der eifersüchtige Estramadurer“, „Rinconete und Cortadillo“, „Signora Cornelia“, „Die vornehme Dienerin“, „Die Nebenbuhlerinnen“, „Der freigebige Liebhaber“, „Die betrügliche Heirat“, „Die Macht des Bluts“ und „Der Licentiat“ hat ihre besonderen Vorzüge, selbst das satirische Capriccio, in welchem sich die Hunde „Scipio und Berganza“ unterreden, offenbart die geistreiche Lebendigkeit und Vielseitigkeit des Erzählers.

Cervantes' größtes und wahrhaft unsterbliches, weil heute noch lebendig fortwirkendes Werk, der große Roman „Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha“ (schon 1619 als „Don Kichote de la Mantzscha, d. i. Junker Harnisch aus Fleckenland, ins Hochdeutsche versetzt durch Pasch Basteln von der Sohle; vollständig von Bertuch, Soltau, Ludwig Tieck, Edmund Zoller verdeutscht) war ursprünglich nur eine energische und ergötzliche Satire gegen die spanische Begeisterung für schlechte Ritterromane, wuchs aber bereits in seinen ersten Büchern über diese Anlage zu einer gewaltigen Darstellung des unablässigen Kampfes zwischen Phantasie und Wirklichkeit, zwischen Wollen und Können, zu einer Spieglung des allgemeinen Menschenloses hinaus. Der Junker aus der Mancha, der, um in den herrlichen Romanen des berühmten Feliciano da Silva schwelgen zu können, seine Saatfelder verkauft, durch wenig Schlaf und viel Lesen sein Hirn austrocknet und zuletzt den Verstand verliert, ist dabei doch ein Mann von wahrhaft adliger Gesinnung und guter Erziehung, aufopfernd, edelmütig und wahrhaft tapfer. Aus seiner Phantastik giebt es um so weniger eine Rettung, als seine Narrheit und der beste Kern seines Wesens ineinander verwachsen sind und der Junker sich selbst ebenso leicht aufgeben könnte, als den Wahn von der Herstellung des fahrenden Rittertums. In diesem seinem Hidalgo traf Cervantes den ganzen falsch-aristokratischen Drang und Hang, die abenteuernde Ruhmsucht, die Verachtung der prosaischen Thätigkeit, den Größenwahn seines Volks, welcher selbst den nüchternen Bauer Sancho Pansa hinter sich drein zieht. In der lustigen Phantastik des „Don Quijote“, in den Humor, der hell über die Tollheiten des fahrenden Ritters und seines Schildknappen lacht, mischt sich jene feine, leise Ironie, die sich zugleich gegen den Verstand und die unerschütterliche Sicherheit der realen Welt und der Alltagsnaturen kehrt. Mächtige Weltwirklichkeit, ein Hauch von Größe und Tiefsinn erfüllen den

ganzen bunten Roman; die Meisterschaft des Vortrags steht im glücklichsten Verhältnis zu der Genialität und dem überschwenglichen Reichtum der Erfindung.

Cervantes' „Don Quijote" darf als der entscheidendste Beweis angesehen werden, wie tief und eigentümlich der Geist der Renaissance auch auf Spanien gewirkt hatte und wie es mitten in dem Rausch, dem Traume der Gegenreformation, wenigstens einer großen und glücklich angelegten Natur gelang, diesen Geist in all seiner Stärke, mit vorurteilsfreien großen Anschauungen des Lebens zu bewahren. —

In ganz besonderer Weise trat unter der Regierung Heinrichs VIII. in England der allgemeine Zug der Zeit hervor. Die Ausbreitung der Altertums-Studien, die Entstehung einer neu-lateinischen Litteratur und die gleichzeitige einer englischen Kunstdichtung nach antiken und italienischen Mustern gestalteten die erste Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts zu einer der interessantesten Entwicklungsperioden. An der Spitze der englischen Humanisten stand, wie früher erwähnt worden ist, der Verfasser der vielberühmten „Utopia", Thomas Morus, und jene Bildung, jener bessere Geschmack, welche er vor allen vertrat, dazu die wachsende Vertrautheit mit der hochentwickelten und reichen italienischen Dichtung wirkten auf die englische Dichtung dergestalt zurück, daß eine Poetenschule in den Vordergrund trat, die nach dem Gewinn aller Vorzüge der italienischen Renaissancelitteratur trachtete.

Als hervorragende poetische Talente dieser Richtung erscheinen Thomas Wyatt (1503—1542), dessen Gedichte und Sonette ihr höchstes Verdienst in der formellen Eleganz der Verse suchten; ferner Henry Howard, Graf Surrey (1516—1547), der in seinen lyrischen und didaktischen Gedichten ebenfalls mehr durch seine sprachliche Durchbildung, seinen guten Geschmack, als durch unmittelbares Gefühl ausgezeichnet ist.

Gleichzeitig mit den italienischen Sonetten gewannen die Nachahmungen der Komödien des Plautus und Terenz in England Raum und Geltung. Voran gingen hier Nicholas Udall (1505—1566), dessen berühmte Komödie „Ralph Royster Doyster" den Übergang von den allegorischen Gestalten der Moralitäten zu den lebendigen Charakteren des realistischen Dramas klar aufzeigt, ein Übergang, in dem sich Ansätze wirklicher Komik und moralisierende Rhetorik unvermittelt gegenüberstehen, ferner John Still mit „Gammer Gortons Nähnadel" und John Heywood (gestorben 1577), dessen kurze und kecke Zwischenspiele, wie das „Lustige Spiel zwischen Ablaßkrämer, Mönch, Pfarrer und Nachbar Prat", „Die vier P's" (dessen Spitze ist, ob der Pilger, der Ablaßkrämer, der Apotheker oder der Tabulettkrämer die größte Lüge vorbringen können, wobei der Sieg dem Pilger verbleibt), das „Spiel zwischen Johann dem Ehemann, seinem Weib Tyb und dem Prediger Jan", von der Geistesfreiheit und Fröhlichkeit der Renaissancebildung durchhaucht waren. Später trat Heywood zur Partei der Gegenreformation, veröffentlichte unter der Regierung der blutigen Maria das satirische

Gedicht „Die Spinne und die Fliege“, in welchem die katholische Partei unter dem Bild bedrohter Fliegen, die protestantische unter dem Bild netzwebender gefräßiger Spinnen dargestellt ward, Königin Maria aber als die „Magd der heiligen Kirche“ mit dem Besen erschien, um Spinnweben und Spinnen hinwegzufegen.

Einen langen Nachklang erhielt die englische Renaissancedichtung nach italienischem Vorbild noch im glorreichen und lebensvollen Zeitalter der Königin Elisabeth durch eine Gruppe von Poeten, welche unmittelbar an die poetischen Bestrebungen Wyatts und Surreys anknüpften und der volkstümlichen, aus der Realität des englischen Lebens selbst erwachsenen, von der Renaissancebildung nur künstlerisch gehobenen Litteratur, die hauptsächlich von den Dramatikern vertreten ward, mit größter Zuversicht ihre Kunst und Kunstauffassung entgegensetzten. Die interessanteste Gestalt unter diesen Poeten war Philipp Sidney (1554—1586), welcher als das Muster eines poetischen Helden, eines echten Kavaliers vom Hof der großen Königin nach seinem frühen Kriegertode unvergessen blieb. Seine lyrischen Gedichte und namentlich die gefeierten Sonette „Astrophel und Stella“ weisen neben formeller Eleganz die kühle Rhetorik und die konventionellen Bilder auf, die aus der Nachahmung der italienischen Renaissancelyrik erwuchsen. Die bedeutendste Leistung Sidneys war seine „Arcadia“, mit welcher er die Pastoraldichtung in England eingeführt hatte. Trotz der reflektierten Geziertheit der Gesamtanlage bezeugten einzelne Episoden die poetische Vorstellungskraft und die Stimmungsfülle des aristokratischen Dichters. An Sidney schlossen sich alle die Talente an, welche dem Geschmack der guten Gesellschaft und zumal des Hofs huldigten. So John Harrington, Walter Raleigh, William Browne, der Dichter von „Britanniens Schäfermuse“ und „Des Schäfers Pfeife“; John Chalkhill mit dem Gedicht „Thealma und Clearchus“.

Am Hof der Königin Elisabeth selbst galt neben Sidney John Lyly (Lilly, Lily, zwischen 1553 und 1630) als großer Dichter, dessen vielgenannter Roman „Euphues“ mit seiner auf Stelzen wandelnden Unnatur der Sprache, seinem erpreßten, gehaschten Witz und Scharfsinn, seiner mythologischen und antiquarischen Gelehrsamkeit, jenem Stil voranleuchtete, welcher unter dem Namen Euphuismus eine Zeit lang in Geltung stand und von welchem Shakespeare in „Verlorne Liebesmüh“ meint, daß er sich darstelle als „tafftene Phrasen, zugespitzte seidene Ausdrücke, sametne Hyperbeln, pedantische Figuren, gezierte Affektation, als Sommerfliegen, welche die Made des falschen Prunks erzeugen.“ In Übereinstimmung mit Sidney, welcher in seiner „Verteidigung der Poesie“ die Unregelmäßigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten des Volksdramas bekämpfte, versuchte Lyly, ein höfisches Drama zu begründen und schrieb mythologische Spiele, unter denen das Schauspiel „Alexander und Kampaspe“ am ehesten einem Drama glich, während „Sappho und Phao“, „Midas“, „Galathea“ und das allegorische Schäferspiel „Endymion“ in wunderlicher Mischung realer und allegorischer Poesie, überlieferter Rhetorik

und höfisch-schmeichlerischer Zeit- und Augenblicksanspielungen, klangreicher Verse und geschraubter Prosa einherprunken.

Noch entschiedener als Lyly suchte Samuel Daniel, der „Vorsteher der Spiele“ am englischen Hof (Master of the revels) mit „Kleopatra“ und „Philotas“ die Pfade der klassischen Regel zu wandeln. Das größte Talent unter jenen Hofdichtern der großen Königin war Edmund Spenser (1552—1599), ein Dichter, den aller Erfolg und alle Gönnerschaft der litterarisch gebildeten Großen, die Gunst, die ihm in Irland ein Amt und ein Landgut verlieh, nicht vor einem frühen und unglücklichen Ende retteten. Sein persönliches Glück und seine Zukunft wurden durch den großen irischen Aufstand unter Tyrone im Oktober 1598 zertrümmert, Spenser kam als Flüchtling nach London und starb wenige Monate nach der irischen Katastrophe in Westminster in äußerster Dürftigkeit. Spenser war einer der glänzendsten und glücklichsten Vertreter jener Kunstdichtung, welche die Poesie dem Leben nicht unmittelbar abgewinnt, sondern dieselbe erst durch die Retorten eines abstrakten Begriffs höchster Schönheit und im voraus gegebener poetischer Bildersprache leitet. Seine kleineren Dichtungen, „Schäferkalender“, „Thränen der Musen“, „Die Ruinen der Zeit“, zeigen alle jene Vorzüge, welche der konventionellen Poesie zu eigen sein können. Unmittelbarer und fesselnder spricht sich seine Empfindung in den Sonetten an seine Geliebte und in den hochgepriesenen allegorisierenden Gedichten „Die Heimkehr von Colin Claut“ und „Epithalamion“ aus.

Spensers Hauptwerk aber, das trotz seiner Ausdehnung unvollendete Gedicht „Die Feenkönigin“ ist ein allegorisches Epos von phantastisch-komplizierter Anlage und kunstvollstem Aufbau, für welches sich der Dichter eine der italienischen Oktave ähnliche mit einer neunten Zeile komplizierte Stanze von feierlichem Klang (Spenserstanze) erfand. — Die Heldin des Epos, die Feenkönigin Gloriana, bedeutete für Spenser zu gleicher Zeit den Ruhm, den Begriff des höchsten Schönen und die Herrlichkeit der jungfräulichen Königin Elisabeth; in ähnlicher Weise stellen sämtliche Helden und Heldinnen allegorisch eine menschliche Tugend und eine historische Beziehung dar. Die beständige Allegorie hindert im einzelnen die Deutlichkeit und die Farbenpracht der Schilderungen nicht, nahezu alle phantastischen Vorstellungen des Altertums und Mittelalters, des Orients und Occidents sind in der Feenkönigin vereinigt. „Zauberer häufen Kunststück auf Kunststück, Paläste und Gastgelage erscheinen, auf umfriedeten Feldern finden Turniere statt; Meeresgötter, Nymphen, Feen und Könige bringen eine Unzahl von Festen, Überraschungen und Gefahren in ein buntes Durcheinander. Man wird sagen, dies sei Blendwerk. Gewiß, aber was thuts, wenn wir es nur sehen? Und wir sehen es, denn der Dichter sieht es; sein guter Glaube nimmt uns gefangen. Spenser fühlt sich in dieser Welt so behaglich, daß wir uns darin schließlich ebenfalls wie zu Hause fühlen. Er staunt nicht über die staunenerregenden Dinge, sondern behandelt sie so natürlich, daß er sie natürlich macht. Er vernichtet die Bösewichter, als ob er sein Leben lang nicht anders

gethan hätte. Venus, Diana und die übrigen Götter des Altertums wohnen neben seiner Thür und treten bei ihm ein, ohne daß er es sonderlich gewahr wird. Seine Heiterkeit teilt sich uns mit; wir werden durch den Verkehr mit ihm so gläubig und selig, als er es selbst ist." (Taine.) Obschon es auch Spenser nicht an Nachahmern und künstlerischen Gesinnungsgenossen fehlte, ging die eigentliche und echte Renaissancepoesie in England mit ihm zu Grabe, über ihre Bedeutung und Wirkung hinaus hatte sich noch bei Spensers Lebzeiten jene Dichtung erhoben, welcher das Genie Shakespeares die höchste Weihe und das unbestreitbarste Lebensrecht gab.

# Die Kirchenreformation und die deutsche Litteratur des sechszehnten Jahrhunderts.

Auch auf deutschem Boden hatte es beim Eingang des sechszehnten Jahrhunderts den Anschein, als ob der Humanismus und die in seinem Gefolge auftretende Umbildung und Erneuerung der Dichtung und Litteratur, die große Angelegenheit und Aufgabe der Zeit werden sollten. Hatten hier Altertumsstudien und litterarische Regsamkeit auch vom ersten Tage an eine besondere Richtung und das Vorwiegen schweren Ernstes gezeigt, so stellte sich doch gerade in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts und während jener Kämpfe, deren Denkmal die lateinischen „Briefe der Dunkelmänner" sind, eine gewisse Übereinstimmung mit der humanistischen Entwicklung in Italien und anderwärts ein. Gleichwohl sollte die ganze humanistische und vorreformatorische Bewegung rasch genug in einer größeren, mächtigeren weltgeschichtlichen Bewegung untertauchen, welche das gesamte Europa in Mitleidenschaft zog, Deutschland aber, von wo sie ausging, in jeder Beziehung umgestaltete. Die Kirchenreformation konnte in gewissem Sinne als eine Erfüllung jener Sehnsucht gelten, die seit Jahrhunderten und namentlich seit den Tagen des Basler Konzils im deutschen Volke lebte; Luthers Wesen entsprang und entsprach dem Tiefsinn und der gläubigen Frömmigkeit, welche sich in den mittleren und unteren Schichten eben dieses Volkes erhalten hatten. Die Reformation traf mit vielen politischen und geistigen Bestrebungen zusammen, die im Wendepunkt des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts wichtig geworden waren — und doch um wie viel größer, gewaltiger, alle Verhältnisse umwälzender war die ungeheure Bewegung, als alle ihre Voraussetzungen, welche zuvor ungeahnten Entwickelungen knüpften sich an sie, welche tiefgehenden Wirkungen auf das gesamte Leben der Völker und die Bildung von Millionen und aber Millionen gewann sie! Es war wahrlich nicht bloß ein poetisches Bild oder eine rhetorische Floskel, wenn der volkstümlichste deutsche Poet des Zeitalters, Hans Sachs von Nürnberg, in seinem Gesang „von der wittenbergisch Nachtigall, die man jetzt höret überall" begeistert den Umschwung der Zeiten begrüßte:

Wach auf — es nahend gen dem Tag,<br>
Ich höre singen im grünen Hag

Eine wunnigliche Nachtigall,
Ihr Stimm durchklinget Berg und Thal,
Die Nacht neigt sich gen Occident
Der Tag geht auf von Orient
Die rotbrünstige Morgenröt'
Her durch die trüben Wolken geht,
Daraus die lichte Sonn thut blicken!

es war der Ausdruck des Erlösungs- und Hoffnungsgefühls, das mit dem lichten hoffnungsreichen Beginn der Reformation mit einemmale durch die Welt ging. Wenigemale im Laufe der Zeiten sind gleiche Massen von gleich starker Empfindung so unwiderstehlich erfaßt worden, als im zweiten und dritten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts. Bis zu der trunken seligen Erwartung, als würden die neue Lehre und das neue Heil die Welt in der That unaufgehalten durchrauschen und durchleuchten, wie Morgenwind und Morgenröte, stieg die allgemeine Zuversicht. Als die Erfüllung alter Prophezeiungen, die Lösung aller Schwierigkeiten, die Verwirklichung geheimer Sehnsuchten erschien das erste Auftreten Luthers und der Beifallssturm, der dasselbe begleitete. Nur zu bald mußte diese Stimmung einer herben Erkenntnis der Schwierigkeiten Platz machen, neben die frohe Siegeszuversicht drängten sich grimme Zweifel und die Ahnung, was die Umwälzung, die Zertrennung der seit einem Jahrtausend bestandenen Einheit der christlichen Kirche zu bedeuten habe. Aber Erkenntnis, Zweifel und Ahnung hielten die Bewegung nicht mehr auf. Luther selbst empfand schon im Beginn seiner Laufbahn, daß sein Auftreten und seine unerschütterlichen Glaubensüberzeugungen die gewaltigsten Stürme und Kämpfe entfesseln mußten. Entschlossen rief er einem zaghaften Freunde wie Spalatin zu: „Wenn du das Evangelium recht verstehst, so glaube ja nicht, daß dessen Sache ohne Tumult, Ärgernis und Aufruhr ausgeführt werden kann. Du wirst aus dem Schwert keine Feder, aus dem Krieg keinen Frieden machen: das Wort Gottes ist ein Schwert, ist ein Krieg, ist Zerstörung, ist Ärgernis, ist Verderben, ist Gift, und, wie Amos sagt, wie der Bär auf dem Wege und wie die Löwin im Walde, so tritt es den Söhnen Ephraim entgegen."

Luthers Thesen wider den Ablaßhandel und seine nachfolgenden Schriften rissen die ganze deutsche Nation in die kirchlichen Streitfragen hinein, zwangen die Humanisten, die weltlichen Reformer und Politiker, Anschluß an die Sache der Kirchenreformation zu suchen und im Anschluß an Luthers Satz, daß nur der Glaube und nicht die Werke die Seligkeit zu gewinnen vermögen, einen Kampf gegen Rom und die alte Kirche zu eröffnen, der, wie sich die äußern Dinge der Welt gestalteten und wie die Gemüter der Menschen beschaffen sind, nur mit einem halben Siege, mit der großen Kirchentrennung des sechszehnten Jahrhunderts enden konnte. Als um 1517 die ungeheure Umwälzung begann, sah man leidenschaftlich hoffend einem neuen besseren Zustand im deutschen Reich entgegen; als um die Mitte des Jahrhunderts der Protestantismus mit dem Passauer Vertrag und dem Augsburger Religionsfrieden staatsrechtliche

Grundlage und Geltung gewann, besiegelte der neue Zustand die alte Zerrissenheit des heiligen römischen Reiches. Nach dem Wormser Reichstag von 1521 kamen die Zerstörungen und wilden Schlächtereien des Bauernkriegs, die phantastische Erhebung der Wiedertäufer, kamen Bürgerkrieg, verzweifelte und grausame Kämpfe, tausende von Tragödien des Einzellebens, gewaltige Wandlungen in Sitte, Lebensanschauung und Denkweise, eine völlige Umwandlung der Bildung. So stark, so alles überwältigend war der von Luther gegebene Impuls gewesen, so entscheidend war er mit dem Sehnen und innern Ringen des deutschen Volks seit Menschenaltern zusammengetroffen, daß alles Leben und Lebensinteresse in Deutschland eine theologische Seele erhalten hatte, daß alle geistige Kraftentwickelung unlöslich mit den Glaubensfragen verknüpft worden war.

Die gewaltige Bewegung wie die durch sie hervorgerufene völlige Wandlung des deutschen Volkslebens spiegelte sich in einer reichen und eigentümlichen Litteratur, die von ihrem Beginn bis zum Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts das Verständnis und die Teilnahme der Massen suchte und daher in besondrer Weise volksmäßig war und wurde. Ihr Grundcharakter blieb der einer Litteratur des Kampfes. „War gleich die Dichtkunst dieses Zeitraums nur das Werkzeug anderer Zwecke, so war doch dieses Werkzeug ein kräftig bewegtes, eine klingende, funkenschlagende Waffe. Die Angelegenheiten, denen sie diente, waren in lebhafter Schwingung, in heftigem Kampf begriffen, und so erscheint auch sie kampfrüstig und schlagfertig. Sie ist oft mehr eine Fechtkunst als eine Redekunst, oder sie ist die Rede eines Predigers im Lager, der Gesang eines Landsknechts. Ohne Zartheit und Anmut ist sie oft derb bis zur Roheit, ungeschliffen, wenn sie nicht Schärfe hätte; wo sie kunstreich sein will, wird sie steif und trocken; will sie sich zierlich gebärden, wird sie ungelenk; hat sie Frieden, so wird sie langweilig. Aber auf dem Kampfplatz oder auf der Bühne frischer Volkslust offenbart sie ihre eigentümlichen Tugenden: Kraft im Ernst und im Scherz, tüchtigen Witz, gesunden Welt- und Hausverstand. Man muß sich zu den Streitgedichten jener Zeit immer den Mann und seine Kampfstellung hinzudenken, dann wird das starre Rüstzeug sich klirrend bewegen.“ (Uhland.) Die wenigen, ausschließlich für bevorzugte Kreise bestimmten Werke, gingen in dem fortreißenden Strome eines ungeheuren, alles überwältigenden Allgemeininteresses unter. So lange der erste frische Lebensatem der reformatorischen Bewegung anhielt, blieb jedoch auch die poetische Litteratur aller Gebiete von einem echt schöpferischen Hauch belebt und Luthers fröhliches und gesundes Lebensgefühl kehrte in den besten Dichtungen des Zeitalters gleichsam wieder.

Denn der Reformator selbst, der gewaltigste Mensch einer gewaltigen Zeit, stand, wie im Mittelpunkte des gesamten deutschen Lebens seines Jahrhunderts, so auch im Mittelpunkte der gesamten deutschen Litteratur. Martin Luther aus Eisleben (1483—1546) war, im innersten Zusammenhange mit seinem religiösen Drang, seiner Glaubensglut und gewaltigen Thatkraft, gleichzeitig ein vollkräftiger Dichter und der sprachgewaltigste und vielseitigste

Schriftsteller seiner Zeit. Seine große weltgeschichtliche Stellung war Ergebnis der ineinanderwirkenden Kräfte seines Charakters und seines Geistes, das Ursprüngliche, Dämonische, Überwältigende seiner Natur begleitete ihn durch die unvermeidlichen Wandlungen seiner religiös-politischen Überzeugungen, gab sich in der unabsehbaren Reihe seiner Schriften kund, siegte über alle Widersacher und zweifelnden Freunde, traf ins Herz der Massen, machte ihn zu einem Helden des deutschen Volks. Sein Leben und sein Charakter, die offen vor aller Welt Augen lagen, mit allen Mängeln und Schwächen, den Angriffen von tausenden wütender Gegner ausgesetzt, ward von dem weitaus größten Teil des deutschen Volkes mit den Gefühlen höchster Bewunderung betrachtet, das Bild des Reformators blieb in der Vorstellung von Millionen lebendig und half die Wirkung seiner Schriften verstärken und gelegentlich läutern.

Luthers dichterische Begabung, im Grunde in allen seinen Schriften, in der ursprünglichen Gewalt seines Worts sichtbar, bewährte sich sowohl in eigenen Dichtungen als in der großen Bibelübertragung, welche der deutschen Litteratur des sechszehnten Jahrhunderts „den epischen Hintergrund gewann, auf den nur zurückgedeutet werden durfte, um ganze Reihen von Vorstellungen und Empfindungen wie durch Zauberschlag zu erwecken.“ (Gödeke.) Durch und mit Luther beginnt der evangelische Kirchengesang. Luthers Lieder waren teils deutsche Bearbeitungen der altlateinischen Kirchenhymnen, in kräftig volkstümlichen Rhythmen und Worten, teils poetische Ausführungen biblischer Text-, namentlich Psalmworte, teils freie Dichtungen. In dieselben hauchte er die ganze Stärke seines Gefühls, die schwungvolle Zuversicht seines Glaubens, die trotzige Leidenschaft seiner Kämpfernatur. Die Psalmlieder: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir“, „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ und vor allen „Eine feste Burg ist unser Gott“, das Haupt- und Kernlied des Protestantismus, die Weihnachtslieder: „Vom Himmel hoch da komm ich her“, „Vom Himmel kam der Engel Schar“, „Gelobet seist du Jesu Christ“, das Osterlied: „Christ lag in Todes Banden“, das Pfingstlied: „Komm du Schöpfer, heiliger Geist“, die Lieder: „Mitten wir im Leben sind“, „Wir glauben all' an einen Gott“, „Verleih' uns Frieden gnädiglich“ wurden, gleichviel, ob sie alt-kirchlichen Hymnen oder den Psalmen nachgedichtet oder freier Ausdruck der Empfindung waren, zu Grundsteinen der evangelischen Gesangbücher und zu Mustern für die geistliche Lyrik des Jahrhunderts.

Die größte litterarische That Luthers, durch die er einen kaum abzumessenden Einfluß auf die ganze Weiterentwickelung der deutschen Nationallitteratur — der Dichtung zumal erlangte, war die deutsche Bibelübersetzung, welche zwischen 1517 und 1532 vollendet wurde und durch die Macht ihrer poetischen Nachempfindung der biblischen Bücher, die Kernkraft und den Reichtum ihrer Sprache den tiefsten Einfluß auf Leben und Litteratur der deutschen Nation gewann. Der bildende Einfluß dieser litterarischen That kann kaum zu hoch gepriesen werden. In alle Tiefen des volkstümlichen Sprachgeistes drang Luther ein, alle Reichtümer des deutschen Wortschatzes standen ihm zu

Gebote, mit genialer Sicherheit griff er aus den Mundarten die lebendigsten Vorstellungen im Wort heraus, mit weit umschauendem Blick entdeckte er überall unbenutzte sprachliche Mittel. Schöpferisch und voll feinster Empfindung für die Fülle und Macht wie für die Biegsamkeit, welche dem Deutschen eigen war, geschult durch den lebendigen Verkehr mit allen Ständen und Menschen, so gut wie durch eine umfassende Kenntnis der zeitgenössischen und der unmittelbar voraufgegangenen Litteratur, brachte Luther zu seiner Bibelübersetzung jene Begabung und jenen Mut des großen Dichters hinzu, der sich einen Teil der Sprache für seine Zwecke umschmilzt und umschmiedet. Von Luther ausgehend, erschien die unfertige neuhochdeutsche Schriftsprache als eine fertige klare, allen höchsten Anforderungen der Dichtkunst und Beredsamkeit gewachsen, gleich fähig zum Ausdruck des tiefsinnigen Gedankens wie zur farbig-anschaulichen Darstellung unmittelbaren Lebens.

In der Bibelübertragung hatte Luther die Doppelnatur des tiefempfindenden Dichters und des volkstümlichen Redners gleichmäßig erwiesen, sie ward daher nicht nur der epische Hintergrund für die deutsche Litteratur seiner eignen und der nächstfolgenden Zeit, sondern auch das Rüstzeug für die Herrschaft einer einheitlichen großen Schrift- und Bildungssprache im gesamten Deutschland, denn auch Niederdeutschland nahm die oberdeutsche hochdeutsche Bibel an und bei sich auf. Jede Wirkung, die von Luthers Lehre und seinen zahlreichen Schriften ausging, ward durch diese deutsche Bibel verstärkt und befestigt, die Belesenheit in dieser Bibel Voraussetzung der deutschen Bildung des Reformationszeitalters.

Mit Luther im engsten Zusammenhang und teilweis in persönlicher Verbindung standen die zahlreichen Vertreter des evangelischen Kirchenliedes, das nahezu alle poetischen Kräfte und alle erhöhten Stimmungen in seinen Dienst rief. Unübersehbar, wie in ihren Einzelheiten die reformatorische Bewegung selbst, ist auch die Fülle der geistlichen Lyrik, welche sie erzeugte. Aus der Zahl der Dichter lassen sich nur eine Anzahl von Namen hervorheben, in denen der allgemeine Drang zum religiösen Liede am stärksten und glücklichsten wirksam war. Hierher gehören Justus Jonas aus Nordhausen (1493—1555), Paul Eber aus Kitzingen in Franken (1518—1569), Veit Dietrich, Johannes Matthesius, Johann Walter, der Musiker, der Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler (1479—1534), auch Sebaldus Heyd aus Nürnberg (1498 geb.), Rektor zu St. Sebald. Ferner die Straßburger Wolfgang Capito, Wolfgang Dachstein, Matthäus Greitter und Heinrich Vogtherr, der Maler und Buchdrucker, Paulus Speratus (Paul Spretter) aus Rottweil (1484—1551), Nikolaus Decius aus Hof, der Dichter der Prachthymne „Allein Gott in der Höhe sei Ehr“, der Deutschböhme Nikolaus Hermann, als Kantor und Organist zu Joachimsthal Verfasser einer großen Anzahl von geistlichen Liedern, welche in den Sammlungen „Die Sonntags-Evangelia über das ganze Jahr“, „Historien“ vereinigt wurden und zahlreiche andere.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wo die unter den Evangelischen

eingetretenen Zerklüftungen und Parteiungen ihre Schatten auch in die evangelische Lyrik herein warfen, zeichneten sich neben Johann Fischart und Bartholomäus Ringwalt, deren später zu gedenken sein wird, Cyriacus Spangenberg aus Nordhausen (1528—1604), der Dichter des Streit- und Trotzgesanges der Lutheraner strengster Richtung „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" und zahlreicher andrer Lieder, Ludwig Helmbold aus Mühlhausen (1532—1598), unter den geistlichen Lyrikern seiner Zeit der unermüdlichste, der nicht weniger als sechs Sammlungen evangelischer Lieder herausgab, ferner Kaspar Melissander oder Bienemann aus Nürnberg (1540—1591), dessen Lieder an evangelischen Höfen, wie in Bauernhütten weitverbreitet waren, Nikolaus Selneccer aus Nürnberg (1530—1592), der Streittheolog, und Philipp Nicolai aus Mengeringhausen in Waldeck (1556—1608) aus, dessen Lieder „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", „Wachet auf, ruft uns die Stimme" noch einmal am dunklen Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts im alten Glanze evangelischer Freudigkeit und Glaubenszuversicht aufleuchteten.

Das evangelische Kirchenlied erscheint als die Blüte der evangelischen Gesinnung, des sonnenreichen, aber auch stürmevollen Völkerlenzes, welcher im zweiten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts aufgegangen war. Es lag in der Natur einer Bewegung wie die reformatorische, daß sie auch andere poetische Gebilde zeitigte, als diese religiöse Lyrik, deren Blüte noch heute unverwelkt, deren Duft gleich kräftig und würzig ist. Neben der idealen Grundstimmung, dem Gottvertrauen, der Innerlichkeit frommer Gesinnung und dem Schwung todesmutiger Entschlossenheit brachen die Erbitterung über die geistliche Mißwirtschaft, über die Abhängigkeit von Rom, brach der Unmut über die Täuschung, in der man seither selbst gelebt, hervor und suchten in Satiren, Spielen, Spruchgedichten und Gleichnissen auch poetischen Ausdruck. Im derben Ton, in der realistischen Deutlichkeit, in der Lässigkeit der Form schloß sich die satirische Poesie der Reformation an jene volkstümlich satirische Litteratur an, welche dem Auftreten Luthers kurz vorangegangen war.

Unter den Vertretern dieser Satire nehmen einzelne Gestalten mehr noch durch ihre Gesamtthätigkeit als durch den Wert ihrer poetischen Leistungen unsre ganze Teilnahme in Anspruch. So der Berner Maler, Dichter und Staatsmann Niklas Manuel (1484—1530), dessen Fastnachtsspiele: „Vom Papst und seiner Priesterschaft", „Von des Papstes und Christi Gegensatz", „Der Ablaßkrämer", „Barbali" gegen Pracht und Hoffart des Papstes, Verweltlichung des Klerus, gegen Ablaßhandel und Klostergelübde in der derb-charakteristischen Weise der Zeit zu Felde zogen, während Manuels letztes größeres Spiel: „Elsli Tragdenknaben", sich an die harmloseren Possen der älteren Zeit anschloß. So der kühne und unruhige Ulrich von Hutten, dem wir bei der neulateinischen Poesie der Humanisten bereits begegnet sind, der gegen den Ausgang seines Lebens in die Reihe der deutschen Dichter einzutreten versuchte. Seine deutschen Gedichte atmen die erregte leidenschaftliche Kampfstimmung, die ihren schönsten Ausdruck in dem volksmäßigen Lied „Ich habs gewagt mit Sinnen" erhielt und aus seiner „Klage

und Vermahnung“, aus seinen satirischen Gesprächen mit rauher aber leidenschaftsvoller Sprache zu den Massen zu reden versuchte.

Ein echter satirischer Poet der ersten Jahrzehnte der großen Bewegung war Erasmus Alberus (1500—1553), einer jener Prediger des neuen Evangeliums, die von der Bewegung der Zeit durch ganz Deutschland getrieben wurden. Seine polemischen und Spottlieder, seine Satire „Der Barfüßer Eulenspiegel und Alkoran“, in welcher die angebliche Ähnlichkeit des heiligen Franciscus mit Christus und die Wunder des Heiligen bitter und höhnisch geschildert wurden, konnten nur die Teilnahme des Augenblicks erwecken. Ein bleibenderes Zeugnis für Alberus' poetisches Talent waren die unter dem Titel „Buch von der Tugend und Weisheit“ bearbeiteten Fabeln, denen er eine polemische Spitze gab und welche die Lust der Zeit an der Polemik, die Kampffreudigkeit und die satirische Tendenz so wenig verkennen lassen, als die frische Auffassung und eine gewisse Weltkenntnis des Poeten.

In der Weise, von welcher Erasmus Alberus' Dichtungen ein lebendig-eindringliches Beispiel sind, schrieben und dichteten inmitten der ungeheuren Bewegung hunderte, denen die unmittelbare Wirkung ihrer Dichtungen wichtiger erschien, als der dauernde Gehalt und die künstlerische Vollendung derselben. Natürlich stand die Satire nicht nur den evangelisch Gesinnten, sondern auch den Anhängern und Verteidigern der alten Kirche zu Gebote, wir haben schon bei Murner gesehen, daß sie von dieser Waffe Gebrauch machten, die Hieronymus Emser, Cochläus (Johann Dobeneck) ließen es an derber und gröblicher Verhöhnung Luthers und seiner Umgebungen wahrlich nicht fehlen. Doch brachte es die Natur der ganzen Bewegung mit sich, daß die größere Zahl der Talente, der stärkere Anlaß, so auch die größere Kraft und Lust an satirischer Darstellung, durchaus auf evangelischer Seite stand. Die Massen waren von vornherein der Sache Luthers und jedem litterarischen Versuch zur Förderung derselben günstig gestimmt, die Altgläubigen hatten nicht die Stirn, Bräuche und Mißbräuche der alten Zeit schlechthin zu verteidigen, sondern behaupteten nur, daß die notwendige Reform nicht zur Trennung der Glaubens- und Kircheneinheit führen dürfe und vermochten erst spät einen festen Standpunkt zu gewinnen. So halfen die tausende der Flugschriften, der Gedichte und dramatischen Spiele die Wirkung der evangelischen Lehre und Predigt verstärken und ein paar Jahrzehnte hindurch war dieselbe so unwiderstehlich, daß ihr Deutschland zu neun Zehnteln und die deutsche Litteratur bis auf geringe Bruchteile gehörten. Die Reformation zeigte sich in ihrer ersten Entwickelung der weltlichen Poesie um so weniger feindselig, als sie zunächst alle guten Kräfte des deutschen Volkes in Fluß und Schwung brachte. Wenn der größte Führer der ganzen Bewegung, Luther selbst gern alle Künste in den Dienst dessen gestellt hätte, der sie gegeben, so blieb er doch dabei weit von aller Einseitigkeit und Engherzigkeit entfernt, seiner kräftigen herzfrohen Natur war ein frohes Leben und Entfalten durchaus gemäß und an gewissen Darbietungen der weltlichen Poesie sprach er sein Wohlgefallen offen aus. Daß auch diese Dichtung am Reformationswerke

mit arbeiten half und großenteils vom evangelischen Geist durchdrungen war und ward, ergab sich aus der Erregung der Gemüter und dem Zusammenwirken aller Umstände.

Der fruchtbarste und wirkungsreichste weltliche deutsche Dichter der beiden ersten Drittel des sechszehnten Jahrhunderts war der Schuhmacher und Meistersinger Hans Sachs aus Nürnberg (1494—1576), dessen Gestalt im geistigen Bilde der großen und mächtigen Zeit zu den anziehendsten und wohlthuendsten gehört. Schon als wandernder Gesell von poetischem Drang beseelt, welchen er in den Singschulen der Meistersänger, wo er solche auf seinen Wanderzügen antraf, bethätigte, blieb er auch nach seiner 1516 erfolgten Niederlassung in der Vaterstadt eifriges Mitglied der Nürnberger Meistersängerzunft, der er einen letzten Aufschwung verlieh. Wie frühere Meistersänger, versuchte er sich neben den künstlichen Formen der Meistersängerpoesie in den schlichten der volkstümlichen Poesie und ließ namentlich von der Zeit an, wo er die Sache des Evangeliums ergriff und durch diese zu einer größeren geistigen Vertiefung gelangte, alle Wettbewerber in frischer und mannigfaltiger Lebensdarstellung weit hinter sich. Der Gesamteindruck der bunten Masse seiner lyrischen, lehrhaften, erzählenden und dramatischen Dichtungen (die sich, groß und klein ineinandergerechnet, auf mehrere Tausend belaufen) bleibt der einer heiteren Klarheit, einer frischen Lust an der Mannigfaltigkeit der Welt und Kunst, einer seltenen Leichtigkeit des poetischen Vortrags. Hans Sachs war mit seiner wunderbaren, nimmer müden geistigen Regsamkeit und poetischen Schaffensfreude der berufene Sprecher jenes deutschen Bürgertums, welches das ungeheure Gewicht seiner Sympathien, seiner geistigen und materiellen Bedürfnisse in die schwankende Wagschale der Kirchenreformation und der neuen Kirche warf, seine Dichtungen spiegeln die Zeit und die Freudigkeit, mit der man in diesen Kreisen dem Sieg der evangelischen Sache entgegensah. Erstes und letztes blieb dem Schuhmacher von Nürnberg, das vom Evangelium durchdrungene Bürgerleben als das echte, von Gott gewollte Leben anzuschauen und darzustellen.

So erscheint Hans Sachs' Dichtung am bedeutendsten, frischesten und unvergänglichsten, wo er nach der Natur seines Stoffs und seiner Aufgabe ganz innerhalb seiner Welt verharrt. Namentlich in seinen erzählenden Dichtungen entfaltete er seine lebendige, an umfassende Lektüre wie an unmittelbaren Welteindrücken genährte Einbildungskraft, seine schalkhafte und doch so herzvolle Behaglichkeit, so daß viele seiner Schwänke noch heute als unübertroffen und mustergültig gelten müssen. Zwar unterläßt der Dichter auch in diesen Schwänken beinahe nie die moralisierende Betrachtung; aber da er dieselbe meist anhängt und von der eigentlichen Erzählung trennt, so läßt sich hier am besten ermessen, welcher rein poetischen, unmittelbaren Wirkung seine Erzählungskunst und seine lebendige Sittenschilderung fähig waren. Große Bedeutung erlangte Hans Sachs ferner als dramatischer Dichter. Er war der deutsche Hauptdramatiker der Reformationszeit; seine poetische Fruchtbarkeit, die mit den Jahren eher zu- als abnahm, warf sich in gewissen Zeiten haupt-

sächlich, fast ausschließlich, auf die Form des Dramas. Hans Sachs strebte wohl in seinen Dramen über die mittelalterliche Weise hinaus, der es genügte, die Stoffe vor den Augen der Zuschauer insoweit in Handlung umzusetzen, daß nach dem Belieben des Dichters die Vorgänge bald dargestellt, bald bloß erzählt werden, so daß das epische Element in den meisten Dramen ein starkes Übergewicht behielt. Was er von Dramen der Zeitgenossen wie der Vorgänger kannte, die Komödien des Plautus und Terenz eingeschlossen, die er sich in den deutschen Übersetzungen des fünfzehnten Jahrhunderts zu eigen machte, konnte ihm nur wenig Licht auf seinem Wege geben, er that sehr glücklich einige Schritte zur wirklich dramatischen Gestaltung hin, er übertrifft in der Charakteristik und Lebendigkeit der einzelnen Szenen die übrigen Dichter des sechszehnten Jahrhunderts, auch die lateinischen Humanistendramatiker weit. Aber da er nach Scherers höchst glücklichem Ausdruck „vieles darzustellen versuchte, was er durchaus nicht betrachtet hatte und jeder Dichtungsgattung jeden Inhalt zumutete", so drang er zu einer reinen dramatischen Form in seinen Tragödien und Komödien nicht durch. Den Unterschied zwischen der Tragödie und Komödie setzte er im wesentlichen nur darein, ob die letzte Szene einer dramatischen Handlung einen tragischen oder glücklichen Schluß habe. So sind ihm „Hiob" und „Esther", selbst „Judith" und „Die Empfängnis und Geburt Johannis und Christi" Komödien, während er umgekehrt „Fortunat mit dem Wunschsäckel" eine Tragödie nennt. Bei seiner raschen Produktionslust spiegelten sich alle Eindrücke seines Lebens auch in seinen Dramen, er behandelte Stoffe des Altertums in seinen Tragödien „Lucretia", „Virginia", „Der Charon mit den abgeschiedenen Geistern", „Die Zerstörung Trojä", „Die mörderische Königin Klytämnestra", „Die getreue Fürstin Alcestis", in den Komödien „Pallas und Venus" und „Pluto der Gott des Reichtums"; biblische, namentlich alttestamentarische, in den Tragödien: „Die Enthauptung Johannis", „Absalon und David", „König Rehabeam", „König Isboseth", „David läßt sein Volk zählen", „Sanherib belagert Jerusalem", „Der Priester Eli mit seinen Söhnen", „Die Makkabäer", „Die Zerstörung Jerusalems", „Der Jephta mit seiner Tochter", „Des Leviten Kebsweib", „Simson", „Thamar", „König Saul", denen sich dann nach dem Muster der mittelalterlichen Mysterien, aber streng auf die Schrift als einzige Wahrheit gestützt „Der ganze Passio" nach dem Text der vier Evangelisten und „Die Tragödia des jüngsten Gerichts" anschlossen. Auch Komödien schöpft Sachs aus der Bibel, wie zum Beispiel „Judith und Holofernes", „Tobias und sein Sohn", „Hiob", „Von Jakob und seinem Bruder Esau", „Abigail", „Der Prophet Jonas". Eine dritte Gruppe in der bunten Vielheit seiner Stoffe bilden die aus den Erzählungen der mittelalterlichen Dichtung und der neuern Novellistik hervorgegangenen, von denen nur an: „Königin Rosamunda", an die „Tragödie des Fürsten Concreti" (Tancred), „Tragödie von der Lisabetha", „Tristram mit Isolde", „Melusina", „Die vier unglück-

lichen Liebhabenden", „Der hörnene Siegfried" erinnert sei. In der Tragödie des „Siegfried" macht sich die bürgerliche Anschauungs- und Auffassungsweise des Poeten in entscheidender Weise geltend, Siegfried von Niederland ist für Sachs lediglich der ungehorsame Sohn, welcher auf Abenteuer auszieht und dabei wie billig ein unseliges Ende findet. Im allgemeinen übertrifft die Darstellung des Sachs seine Betrachtung der Dinge bei weitem; wo beide, wie es in den bürgerliches Leben schildernden Schwankerzählungen und in den Fastnachtsspielen durchaus der Fall ist, sich decken, empfangen wir die reinsten und frischesten Eindrücke.

Diese an die überlieferte Form angeschlossenen und doch keck und lebendig weiter gebildeten Spiele fesseln uns nach mehr als drei Jahrhunderten nicht allein deshalb, weil sie durchaus nur die Verkörperung einer kurzen, darum leichter dramatisch zu steigernden Handlung sind, sondern weil Sachs Vorgänge und Gestalten dieser Spiele deutlicher vor sich sah, als die seiner größeren Dramen, weil er hier unmittelbar in das ihn umrauschende Leben griff und meist in dem Kreise blieb, den sein sicherer und schalkhafter Blick täglich übersah. Rede und Gegenrede setzen in ihnen von Haus aus kräftig ein und steigern sich oft zur vollsten dramatischen Wirkung. Die Einzelheiten sind meisterhaft, und das volle Behagen an den dargestellten Szenen, sowie die Zuversicht, daß er bei diesen Aufgaben seiner Darsteller sicher sei, rissen ihn in den Fastnachtsspielen über die Unbehilflichkeiten einer erst entstehenden Bühne hinaus. Ob er in den lustigen Possen „Der Teufel der ein alt Weib nahm", „Der Krämerkorb", „Das heiß Eisen", „Der fahrende Schüler mit der Bäuerin", „Die Rockenstube", die offenkundigen und heimlichen Laster seiner Zeit mit derber Deutlichkeit an den Pranger stellte, oder in andern wie „Der Bauernknecht, der zwei Frauen haben will", „Der Roßdieb zu Fünsing", „Das Kälberbrüten", „Der Bauer im Fegfeuer", „Ule Lapp und Eberlein Dildapp" mit reichsstädtischem Behagen und Selbstgefühl der dummen, tollen, diebischen, trunkenen Bauern spottet, ob er in einzelnen wie „Das Narrenschneiden", „Der große Eiferer, der sein Weib Beicht höret" im lustigsten Bilde den ganzen treuherzigen Ernst seines Wesens durchscheinen läßt, ob er in reformatorischem Eifer die verbuhlten Pfaffen straft und zu diesem Endzweck Eulenspiegelsche Schelmenstreiche und andere volkstümliche Überlieferungen dramatisiert, immer zeigt er sich von seiner Aufgabe ganz erfüllt und in den meisten Fällen ihr auch gewachsen. Unter seinen Komödien nähern sich einzelne dem unerschrockenen Scherz und den derben Wirkungen der Fastnachtsspiele und sind, wie „Die ungleichen Kinder Evae" erweisen, gerade in den keckften Szenen am liebenswürdigsten und gewinnendsten. „Wenn wir Zeit und Boden nicht aus dem Auge verlieren, in denen der Dichter wurzelte, wenn wir zurückblicken auf das Vorangegangene und hin auf das Geschlecht, das mit ihm lebte und nach ihm, da wahrlich verstummt das halb mitleidige Lob und vor uns steht ein Dichter, dessen Liebenswürdigkeit uns gewinnt, dessen ungewöhnliche Größe wir bewundern müssen." (Wackernagel.)

Hans Sachs war der beste, aber wahrlich nicht der einzige deutsche Dramatiker der Reformationszeit. Die Schul- und Bürgerkomödien, welche zu gleicher Zeit dem Unterhaltungsbedürfnis und der so ernsten als frischen Kampfstimmung im gesamten deutschen Volke dienten, gewannen namentlich im ersten und zweiten Drittel des Jahrhunderts täglich größere Bedeutung, die Zahl der evangelischen Dramatiker und Dramen wuchs um so mehr, als die meisten Spiele nur am Ort ihrer Entstehung dargestellt wurden. Aus der Menge der Namen und Versuche ragen als besonders interessant und charakteristisch hervor: der Obersachse Paulus Rebhun (gestorben 1546), dessen „geistliche Spiele“ „Susanna“, „Die Hochzeit zu Kana“ neben der volkstümlich-lebendigen Auffassung des Stoffs auch höheren Formansprüchen (die freilich beinahe niemand mehr erhob) zu genügen suchten, Joachim Greff von Zwickau (seit 1541 „Schulmeister und Rektor“ zu Dessau), welcher die „Aulularia“ des Plautus verdeutschte und in der „Tragedia des Buchs Judith“ und „Mundus; ein schönes neues kurzes Spiel von der Welt Art und Natur“ selbständige Dramen gestaltete, ferner Hans Sachs' Landsmann Peter Probst von Nürnberg, welcher eine geistliche Komödie, „Vom Blindgebornen“ schrieb und in Fastnachtsspielen mit seinem großen Landsmann in die Schranken trat, sowie Sebastian Wild, Bürger und Meistersänger zu Augsburg, der in Tragödien, Komödien und Historien neben neutestamentlichen und alttestamentlichen Stoffen wie „Die Geburt Christi“, „Die Steinigung Stephani“, „Die Passion und die Auferstehung Christi“, „Der Nabott“, „Vom goldnen Kalb“, auch Stoffe aus den als Volksbücher verbreiteten Romanen wie „Kaiser Octavian“, „Die schöne Magelone und Ritter Peter“, „Die sieben weisen Meister“ behandelte und neben Sachs großen Beifall gefunden zu haben scheint.

Unabhängig von diesen oberdeutschen Dramatikern schuf Jakob Ruof, Bürger und Chirurg zu Zürich (gestorben 1558), dessen patriotische Spiele: „Vom Wohl- und Übelstand einer löblichen Eidgenossenschaft“ (1538) und „Vom ersten Eidgenossen Wilhelm Tellen“ (1545) eine stärkere Teilnahme der Nachwelt in Anspruch nehmen, als die biblischen Dramen „Hiob“, „Adam und Eva“, „Abraham“, „Lazarus“, „Die Geburt Christi“, in denen der Wundarzt von Zürich in die gewohnten Wege der Reformationsdramatik einlenkte.

Eine weit stärkere innere Verwandtschaft mit Hans Sachs als die ausschließlichen Dramatiker, zeigen jene vielseitigen Poeten, die sich gleich ihm auf jedem Gebiet versuchen, wenn auch keiner von allen an Fruchtbarkeit mit dem weltkundigen heitern Meister von Nürnberg wetteifern kann. Hier fesselt uns zunächst der Elsässer Jörg Wickram aus Kolmar (gestorben nach 1557). Gleich Sachs scheint er keine gelehrte Erziehung erhalten zu haben, gleich Sachs war er geistiges Haupt und hervorragendstes Mitglied einer Kolmarer Meistersängerschule, gleich ihm schloß er sich der Reformation frühzeitig an, gleich Sachs ist Wickram von selbstbewußter Bürgerlichkeit erfüllt.

Jörg Wickrams mannigfaltige Schriften waren zu einem Teil nur Neubearbeitungen, wie die „Narrenbeschwörung", seine reimweis verdeutschten „Metamorphosen des Ovid". — Seine dramatischen Dichtungen, die Fastnachtsspiele, „Die zehen Alter", „Das Namengießen", „Der treue Eckart", die Dramen „Vom verlornen Sohn" und „Tobias" zeigen Vorzüge und Mängel der zeitgenössischen Produktion; bedeutend selbständiger war er als Schwankdichter und Schwankerzähler, als welcher er die knappe charakteristische Prosaerzählung, wie sie Johannes Pauli zuerst mit Glück angewendet, dem gereimten Schwank vorzog. Das „Rollwagenbüchlein" „darin viel guter schwenk und historien begriffen werden, so man in schiffen und auf den rollwegen, deßgleichen in scherheusern und badstuben zu langweiligen Zeiten erzellen mag" ward in seiner Anschaulichkeit und Lebendigkeit das Vorbild volkstümlicher Unterhaltungslitteratur. Seine größte Bedeutung erlangte Wickram als Vorläufer der Romandichtung. Die Romane: „Gabriotto und Reinhard", „Der Knabenspiegel" und „Von guten und bösen Nachbarn" haben dem allgemeinen Zeitgeist gemäß einen lehrhaften Zug, aber wie die viel verbreiteten namenlosen Volksbücher fesseln sie daneben durch die absichtslose Lebensdarstellung, durch das Eingehen auf Momente und Seiten des Lebens, an denen die moralisierende und streitbare Kunst des Jahrhunderts scheu oder hochmütig vorüberstreifte. Der beste dieser Romane „Der Goldfaden" war die uralte in der deutschen Volksseele wiederklingende Geschichte von einem armen Jüngling, einem Hirtensohn, der sich um der Liebe zu einem Grafenkinde willen, zu den Höhen des Lebens emporarbeitet. Die Abenteuer des Löwfried klingen zum Teil an die Abenteuer der ritterlichen Dichtungen des Mittelalters an, selbst ein märchenhaftes Element fehlt in der Erzählung von dem zahmen Löwen Lotzmann nicht. Das beste aber am „Goldfaden" bleibt ein naturwahrer, inniger Gemütston, welcher durch die frischesten Kapitel des Romans hindurch klingt und die unbefangene und hoffnungsreiche Zuversicht, mit welcher der Dichter dem Leben gegenübersteht.

Auch Burchard Waldis, der Fabeldichter (gestorben um 1558) gehört zu den vielseitigen Poeten der Reformationszeit. Bunte Lebensschicksale führten ihn nach Livland hinauf, in Riga ließ er 1527 sein Fastnachtsspiel „Die Parabel vom verlornen Sohn" in niederdeutscher Sprache aufführen, als Pfarrer zu Abterode in seinem hessischen Heimatlande verfaßte er eine poetische Übertragung der Psalmen; gereimte „Summarien über die ganze Bibel" und seinen deutschen „Esopus" vier Bücher Fabeln und kurzer Erzählungen, in denen Burchard Waldis überall einen frischen, kräftigen Sinn, einen wirklich guten Humor, der komische Züge rasch aufzufassen und zu verbinden weiß, entschiedenes Erzählertalent und natürlich jene evangelischen Grundanschauungen bewährte, die ihm im Gang seines Lebens zu tiefen Überzeugungen geworden waren.

Dem unterhaltenden Erzähler wie dem Fabeldichter konnte es nicht an Nachahmern aller Grade fehlen. Unter den stoff- und geistesverwandten Schriftstellern finden wir Jörg Wickrams Landsmann, Martin Montanus von

Straßburg, dramatischer Dichter und Schwankerzähler in seinem „Weg-Kürtzer“; Burchard Waldis' Landsmann Hans Wilhelm Kirchhof (1525 bis 1603) als lebendigen Erzähler und Fabeldichter in der Sammlung „Wend-Unmuth“, sowie als einen der Poeten, die das geistliche Schauspiel auch in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts aufrecht zu erhalten suchten.

Gegen den Ausgang des Reformationsjahrhunderts, während der Augsburger Religionsfriede der neuen protestantischen Kirche ein staatlich verbürgtes Dasein sicherte, zugleich jedoch der weitern Ausbreitung der evangelischen Lehre einen Damm entgegenwarf, das deutsche Volk und Reich in zwei im innersten Leben getrennte, ja feindliche Hälften teilte, begann jene denkwürdige Zeit, in welcher das materielle Gedeihen und eine heimliche, aber um so unheilvollere Zersetzung des ganzen deutschen Volkstums nebeneinander hergingen. Der fortdauernde Kampf zwischen der neuen und der alten Kirche, die jetzt durch den geistigen Aufschwung der Gegenreformation auch im Lande Luthers wieder zu erstarken begann, bedrohte die Zukunft, schädigte aber die Gegenwart weit weniger als die häßlichen theologischen Parteikämpfe innerhalb des Protestantismus, durch welche das deutsche Volk an unbarmherzige Verfolgungen, an qualvolle Blutszenen und wilde Schicksalswechsel gewöhnt wurde. Das Wüten der „Flacianer“ gegen die „Philippisten“, der „Lutheraner“ gegen die „Calvinisten“ und „Kryptocalvinisten“, das immer stärkere Überwiegen der nicht sowohl religiösen als theologischen Fragen und die Vergiftung aller Bildung und alles Lebens durch eben diese Fragen, das Anwachsen des greuelvollen Hexenwahns, die Aussaat gemütloser Roheit, die von den Religionsparteien um die Wette und nicht zuletzt von der evangelischen ausging, die brutale Gleichgültigkeit, welche jeder Verschönerung und Verfeinerung des Lebens widerstrebte und das entschiedene Gedeihen einer deutschen Nachrenaissance in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts beinahe auf die bildenden Künste und die Äußerlichkeiten des Lebens, auf Haus, Hausrat und Schmuck des Daseins beschränkte, die kurzsichtige Verdächtigung aller weltlichen Bildung, verkümmerten miteinander die frischen Keime geistigen Strebens und Schaffens, welche auch in dieser Zeit noch reich vorhanden waren.

„Unter diesen Umständen verlor auch die deutsche Dichtung mehr und mehr den Schwung und die sichere Zuversicht, die lebendige Beweglichkeit, durch welche sie sich in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts ausgezeichnet hatte. Wenn im allgemeinen noch der volkstümliche Ton und die reformatorische Tendenz herrschend blieben, so schlug der erstere in Roheit und Plattheit, die letztere in Hereinziehung des wüsten theologischen Gezänks bedenklich um. Daneben gewannen die Einwirkungen des Auslands größere Bedeutung. Die „englischen Komödianten“ zogen in Deutschland umher und eroberten ihren wirkungsreichen Darstellungen Beifall. Naturen, die weder an dem Dogmenstreit, noch an der Derbheit der Schwankdichtungen Wohlgefallen fanden, gelehrte Kenner ausländischer Litteraturen begannen von einer Poesie zu träumen, die über den Streit der Parteien erhaben und durch entwicklungsfähige Formen ausgezeichnet sei. Neben der Poesie der lateinisch dichtenden

Humanisten, die auch in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts nicht völlig erstarb, gelangten die französische, und von den katholischen Lebenskreisen her die gleichzeitige italienische Lyrik zu einem gewissen Einfluß und halfen gegen das Ende des Zeitraums hin die Anfänge einer deutschen akademischen Dichtung begründen. Im ganzen blieb man sich bewußt, daß die Weise des verflossenen Zeitraums außerordentliche und tiefgreifende Wirkungen hervorgebracht habe, und versuchte sich demgemäß an dieselbe anzuschließen. Dabei überkam wohl einzelne Naturen die Ahnung, daß die frische Treuherzigkeit und fortreißende Überzeugung der vorangegangenen Schriftstellergeneration nicht zu erreichen sei; meist jedoch trachtete man sie zu überbieten. Die Derbheit ward Unflätigkeit, die didaktische Neigung überwucherte alles frische Leben und alle unmittelbare Darstellung, der eigentliche Zweck der Poesie trat immer weiter zurück, und die Dichter hielten es immer mehr für nötig, sich den herrschenden Anschauungen gegenüber zu rechtfertigen, daß sie überhaupt dichteten." (Stern).

Als unmittelbarer Spiegel dieser Trübung des deutschen Volksgeistes, dieser wachsenden Unerquicklichkeit des Lebens, darf der 1587 erschienene Volksroman von seither unbekanntem Verfasser, die „Historie von Doktor Johann Faust" gelten, in welcher eine Reihe mittelalterlicher Zaubergeschichten und selbst Schwänke auf den Namen des Doktor Faust vereinigt und durch die Erzählung von einem Bündnis dieses Wittenberger Gelehrten mit dem Teufel und dem grausigen Ende Fausts zu einer folgerichtigen Einheit verbunden wurden. In kräftig anschaulicher Darstellung schilderte dieser Roman im Anschluß an die herrschenden Überzeugungen, namentlich an die weit verbreitete Furcht vor höllischen Anfechtungen und Zauberkünsten, Fausts Wissensdurst, bezeichnete seine Abwendung von der allein heilbringenden Gottesgelahrtheit als die erste Ursache seines Falles, malte mit den stärksten Farben zuerst die Üppigkeit seines Lebens und darnach die grausige Verzweiflung und Todesfurcht des Schwarzkünstlers. Im Volksbuch vom „Faust" trat die Überzeugung von der Verderblichkeit der Welt und der weltlichen Bildung, das protestantische Vertrauen auf die Kraft des rechten Glaubens zu Tage — schlimm nur, daß gleichzeitig um den rechten Glauben in verzweifelter Weise gestritten ward. Die lutherischen Eifrer, welche die Konkordienformel zu stande brachten und damit Zwietracht und Zwiespalt im Lager der Protestanten schärften, warnten wohl vor dem Papismus, aber mit noch größerem ja fanatischem Groll vor der schweizerischen Reformation. Der große deutsche Schriftsteller, der auch in diesen Zeiten am Gedanken einer Einheit der Evangelischen festhielt und die Gefahren ahnte, die von der Gegenreformation und der inzwischen gegründeten Gesellschaft Jesu drohten, war im Sinne der lutherischen Streittheologen nicht viel mehr als ein fanatischer Schwarmgeist.

Johann Fischart aus Mainz oder Straßburg (um 1590 verstorben) ist der bedeutendste Vertreter des reformatorischen Geistes in der Litteratur des ausklingenden sechszehnten Jahrhunderts. Seine polemischen Dichtungen: „Nacht Rab oder Nebelkräh", „Der Barfüßer Sekten- und Kutten-

streit" und „Von St. Dominici und St. Francisci artlichem Leben" sollte bestimmte Gegner der protestantischen Sache treffen. Als letzte Steigerung seiner protestantisch-tendenziösen Satire muß man Fischarts „Legende des vierhörnigen Hütleins" ansehen, in welcher Flugschrift er gegen die Jesuiten mit genialer Bildlichkeit, mit grimmigem Haß und der vollen ihm zu Gebote stehenden Sprachgewalt zu Felde zog. Von den harmloseren Dichtungen Fischarts war „Eulenspiegel" nur eine Wiederholung der beliebten Schwänke Eulenspiegels in den volkstümlichen Reimpaaren. Selbständiger erscheint die humoristische Dichtung „Flöh Haz, Weiber Traz" ein derber Scherz, wie ihn die Zeit nicht nur ertrug, sondern liebte, eine Humoreske, der gleichwohl einige Züge feinster Beobachtung nicht fehlen. Zu den poetisch unbefangensten und besten Schöpfungen Fischarts zählen wir auch das Gedicht „Das glückhafte Schiff von Zürich", das die Fahrt einer Züricher Bürgergesellschaft zum Straßburger Freischießen vom 21. Juni 1576 verherrlicht und von männlichem reichsstädtischem Freiheitssinn und Bürgerstolz erfüllt ist. Darüber hinaus atmen die zerstreuten lyrischen Gedichte des Satirikers Wärme, Lieblichkeit, Innigkeit und bezeugen eine kernhafte liebenswürdige Natur.

Seine volle Eigentümlichkeit, die freilich zur Manier wird, entfaltet Fischart in den Schriften: „Aller Praktik Großmutter" und „Gargantua", beide an Rabelais angelehnt oder vielmehr aus Rabelaisschen Werken hervorgegangen, Bearbeitungen jener seltenen Art, durch welche sich der Bearbeiter die fremde Schöpfung völlig zu eigen macht, dem Körper, dessen er sich bemächtigt hat, sein eigenes Blut einflößt. Die freie Erfindung war nicht Fischarts starke Seite, „seine Kraft bedarf eines fremden Gerüstes, wie die traubenschwere Rebe sich Stab und Geländer sucht." (Uhland). An die Erzählung Rabelais, die er übrigens mannigfach umbildet und erweitert, schließt sich seine humoristisch-satirische Weltdarstellung an und überbietet mit derselben die ohnehin hyperbolischen Gestalten, Situationen und Einfälle des französischen Romans noch um ein Bedeutendes. Die launigste Tollheit läßt den Leser nicht zu Atem und Besinnung kommen und kaum erkennen, daß unter diesem unerschöpflichen Sprühfeuer des Witzes die schärfste Weltbeobachtung und die unerbittlichste Kritik menschlicher Thorheiten sich birgt. Die Sprachvirtuosität Fischarts ist unglaublich und erreicht außerordentliche Wirkungen, schlägt jedoch auch in zweckloses Spiel und manieristische Wiederholung der ursprünglich guten Einfälle um, wie denn jeder Vortrag, welcher die Steigerung nur in die Häufung setzt, zuletzt ermüdend wirken muß. Bei alledem aber bleibt Fischart dennoch derjenige deutsche Schriftsteller seiner Zeit, der uns am überzeugendsten zum Bewußtsein bringt, welche Fülle wahrhaften Geistes, welche Schärfe des Blicks, welche Stärke der Empfindung ein Menschenalter vor dem dreißigjährigen Kriege in Deutschland noch vorhanden und wirksam waren.

Die Mehrzahl der mit Fischart zugleich und unmittelbar nach ihm auftretenden deutschen Dichter zeigen eine wachsende Verdüstrung des Sinnes, eine unglaubliche Zunahme der prosaisch-lehrhaften Elemente, immer größere

Gleichgültigkeit gegen Schönheit und Anmut, peinliche Zunahme der nachlässigen, zuletzt geradezu platten und rohen Vortragsweise. Namhaftere Dichter dieses Zeitraums waren noch Bartholomäus Ringwaldt aus Frankfurt an der Oder (1530—1600) als geistlicher Lyriker einer der bessern spätern Vertreter des evangelischen Kirchenliedes, von dessen „Trostlieder in Sterbensläuften“ einige treuherzige und glaubensinnige in die evangelischen Gesangbücher übergingen. In seinem Hauptwerk: „Christliche Warnung des treuen Eckart“ meinte Ringwaldt den Zustand der Gottseligen und Verdammten im Jenseits darzustellen, kam jedoch über die gereimte, viel wiederholte Mahnung, die Strafen der Hölle zu scheuen und die Wonne der Seligkeit nicht zu verscherzen, im Grunde gar nicht hinaus. Auch das allegorisch-didaktische Gedicht: „Die lautere Wahrheit“, welches von der weitverbreiteten Furcht vor dem Weltuntergang und jüngsten Gericht ausging, vermahnte jeden rechten Christen sich als einen Kriegsmann zu betrachten, der sich tapfer zeigt, aber gut gegen den Teufel und die Versuchung der Welt gewappnet ist.

Mit größerer poetischer Unmittelbarkeit knüpfte Georg Rollenhagen, Rektor zu Halberstadt und Magdeburg (1542—1609), seine moralisierende Weltbetrachtung an eine lebendige Neubearbeitung der altgriechischen „Batrachomyomachie“ an und gab in seinem „Froschmäuseler“ eines der besten Gedichte des sechszehnten Jahrhunderts. Die Fabel dieses humoristischen Epos zeigt sich, trotz weitschweifiger Einschaltungen und Rückblicke, lebendig und charakteristisch durchgeführt und verrät eine Fülle frischer Naturbeobachtung. Zwischen den langatmigen Betrachtungen Rollenhagens über geistlich und weltlich Regiment, über Haus- und Schulzucht, über Welt und Leben, kommt auch ein Stück frischer Erzählung und treffender Charakteristik zu Recht, einzelne Episoden des „Froschmäuseler“ sind erfreulich unbefangen und lebendiger bewegt, als es in dieser Zeit sonst üblich ist. Eine kleine, ebenfalls an die Tierfabel angelehnte Dichtung, „Ganskönig“, von Wolfhart Spangenberg, erschien noch zu Eingang des siebzehnten Jahrhunderts.

Aus der Erzählungslitteratur und Schwankdichtung ragten die Sprichwörtersammlung „Proverbiorum copia“ des Eucharius Eyering, sowie die Schwänke des Lazarus Sandrub, „Historische und poetische Kurzweil“, in denen eine kleine Anzahl von derben, schlagenden deutschen Witzworten das Beste waren, hervor.

Die deutsche Schauspieldichtung der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts bewegte sich dem äußern Anblick nach im ganzen auf den Bahnen, die sie während der Reformationszeit im engern Sinne eingeschlagen hatte. Schulkomödien und Spiele in deutscher Sprache (abwechselnd mit den lateinischen Spielen, welche jetzt wieder in den Vordergrund traten, von den Jesuiten alsbald mit Vorliebe gepflegt wurden und durch die Phantasie und die lebendige Beweglichkeit auch gut protestantischer Poeten, wie Nikodemus Frischlin, Th. Rhodius, Kaspar Schonäus, des „christlichen Terenz“, welche die lateinische der eigenen Sprache vorzogen, einen gewissen Aufschwung

nahmen) und biblische Spiele, zu denen sich Schüler und Bürger vereinigten, Fastnachtsschwänke, für die Hans Sachs noch immer das Muster abgab, entstanden zahlreich genug. Aber weder die Dichter machten einen wesentlichen Fortschritt zum eigentlichen Drama hin, noch entwickelte sich aus der Darstellung eine selbständige Schauspielkunst, wie es gleichzeitig anderwärts geschah. So war es unausbleiblich, daß in den beiden letzten Jahrzehnten in Deutschland umherziehende englische Komödianten, Berufsschauspieler, welche namentlich Nord- und Mitteldeutschland besuchten und sich an einzelnen deutschen Höfen (in Kassel und Braunschweig) sogar für längere Zeit niederließen, einen fortreißenden und verwirrenden Eindruck zuerst auf die Zuschauer, dann auf die Schaffenden hervorriefen. Sie brachten nach Deutschland in der Hauptsache die Anfänge der roh wirksamen, durch blutige Effekte oder durch bisher unerhörte Possen fesselnden Dramen der gleichzeitig emporblühenden englischen Bühne, und sie traten einer Zuschauerschaft gegenüber, welcher sie sich zwar sicher durch Übersetzungen und deutsche Bearbeitungen zu nähern trachteten, auf die aber doch mit den rein äußerlichen, die bloße Schaulust fesselnden Seiten der neuen Schauspielkunst am besten gewirkt werden konnte.

Die Einflüsse der englischen Komödianten lassen sich zuerst in der dramatischen Poesie des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig (1564—1613) erkennen. Die Schauspiele dieses Fürsten gehören sämtlich den neunziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts an; der Herzog ließ dieselben auf seinem eigenen Theater aufführen. Heinrich Julius schrieb sie in Prosa, in der er die Ungezwungenheit und Treuherzigkeit der älteren Dichter umsonst nachzuahmen versuchte. Das Charakteristische dieser Stücke war die reichere und auf bestimmte Effekte hin gesteigerte Handlung und die Zuhilfenahme der stehenden komischen Figur, des Clowns der englischen Komödie. Neben zwei Tragödien, „Vom ungeratenen Sohn“ und „Von einer Ehebrecherin“, verfaßte Herzog Heinrich Julius die Komödien „Susanna“, „Vincentio Ladislao Satrapa“, „Von einem Weibe“, „Von einem Wirte“, „Von einem Edelmann“. Die Mischung von roher Derbheit und pedantischer Gespreiztheit ist durchaus unerfreulich, eigentliche Gemüts- oder Naturlaute erklingen in diesen Schauspielen kaum mehr. Etwas erquicklicher als die Schöpfungen des Braunschweiger Herzogs waren diejenigen des Jakob Ayrer in Nürnberg (gestorben 1605). Von der durch Hans Sachs überlieferten Kunstweise ausgehend, ward er der hervorragendste Dramatiker, welcher den durch die englischen Komödianten gegebenen Anregungen folgte. Ayrers Dichtungen waren in ihrem Lebensgehalt und ihrer Charakteristik bei scheinbarer Vervollkommnung roher, äußerlicher als die Dichtungen der Sachsschen Zeit; sie offenbaren meist eine bemerkenswerte Gemütlosigkeit, auch wo der Dichter zu rühren und zu ergreifen beabsichtigt. Die bewegliche Phantasie Ayrers vermag wohl die verschiedensten Stoffe zu ergreifen, aber das Detail nur selten zu erwärmen und zu beleben. Am besten gelingt ihr dies noch im Lustspiel, obschon der Poet auch hier die Neigung zeigt, an die Stelle der komischen Situationen, die aus den Charakteranlagen der dargestellten Personen er-

wachsen, von vornherein die zum voraus gegebene Komik gewisser Tölpeleien, Verwechselungen und Verkleidungen treten zu lassen.

Die Tragödien „Vom griechischen Kaiser und seiner Tochter Pelimperia", „Mahomet der Andere" und „Valentino und Urso", „Vom reichen Mann und armen Lazaro", „Von der schönen Melusina", „Kaiser Otnit" und „Wolfdietrich", „Kaiser Otto III." und „Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde" entwachsen den verschiedensten Stoffen, der Geschichte, der Sage, der litterarischen Überlieferung. Unter Ayrers längeren Komödien müssen „Von der schönen Phänicia" und „Von der schönen Sidea" als die besten, im Sinn seiner Zeit anmutigsten, in Erfindung und Charakteristik reichhaltigsten gelten. Auch die Komödien „Vom Sultan von Babylon und dem Ritter Torello" und „Vom König Eduard III. von England und Elipsa" erweisen, daß er sich dem Kreis der üblichen Komödienstoffe möglichst zu entwinden trachtete. In seinen Fastnachtsspielen zeigt Ayrer gleichfalls das doppelte Gesicht, das ihm eigentümlich ist; neben dramatischen Scherzen, die direkt aus denen des Sachs erwachsen scheinen, ja welche Stoffe, die Sachs behandelt hat, einfach wieder aufnehmen, haben wir andere, die einer ganz neuen Art des Possenspiels vorarbeiten, überall aber, wo es nur thunlich ist, die Figur des „engelländischen" Jann Posset oder Jann Panser einführen. Um die Buntscheckigkeit seiner dramatischen Musterkarte voll zu machen, dichtete er auch noch eine größere Anzahl „Singetspiele", die freilich merkwürdig eintönig gewirkt haben müssen. Wäre dem deutschen Volke im siebzehnten Jahrhundert ein gedeihlicher Friede und eine ungehemmte Entwickelung der vorhandenen geistigen Kräfte beschieden gewesen, so läßt sich unmöglich in Abrede stellen, daß auch aus diesen und manchen andern gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts sichtbar werdenden Anläufen eine gewisse Entwickelung hätte hervorgehen können. So wie sich die Lage Deutschlands schon im zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts gestaltete, konnte davon allerdings keine Rede sein, die Entwickelung, die Deutschland versagt blieb, ward dem stammverwandten England im reichsten Maße zu teil.

# Shakespeare und seine Zeit.

Die Ein- und Nachwirkungen der italienischen Renaissancepoesie machten sich in England und der englischen Litteratur bis zum Ausgang der glorreichen Regierung der gefeierten „jungfräulichen Königin“ geltend und die eigentliche Hofpoesie des Elisabethischen Zeitalters stand, wie früher geschildert ward, vollständig unter der Herrschaft des Geschmackes, den Surrey und Sidney begründet hatten. Gleichwohl erwuchs seit den achtziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts neben dieser höfischen Renaissancelitteratur eine hauptsächlich auf das Drama gerichtete und gestützte Dichtung, welche in ganz andrer Weise als Sidney und seine Genossen es auch nur zu ahnen vermochten, die höchsten Aufgaben, die der Poesie überhaupt gestellt sind, zu lösen und den dauernden Ruhm dieser Periode englischen Geisteslebens zu begründen wußte. Zu den Nachwirkungen der Renaissance gesellten sich die Einflüsse der englischen Reformation. Bei der Besonderheit derselben erstarkten diese Einflüsse nicht tief genug, um das ganze englische Leben zu durchdringen und die Litteratur völlig von der theologischen Bewegung abhängig zu machen, immerhin aber befreiten sie Geister und Gewissen und erweckten auch in England jenes protestantische Selbstbewußtsein, das den Einzelnen befähigte, sein Verhältnis zu Gott und zur Welt auf eignen Wegen zu suchen und zu regeln. Der erste Blick auf die englische Litteratur im letzten Drittel des sechszehnten Jahrhunderts erweist, wie stark der Anteil dieses Bewußtseins an der Blüte der poetischen Litteratur war.

Im Anschluß an eine Volksbühne, die sich allen Gesetzen und der feindseligen Gesinnung der puritanisch Gesinnten im damaligen England zum Trotz emporrang, an die wachsende Neigung für theatralische Darstellungen jeder Art erfolgte ein Aufschwung und die größte Entwickelung, welche der englischen dramatischen Dichtung, ja der englischen poetischen Litteratur gegönnt sein sollte, noch unter der Regierung der Elisabeth und unter der ihres Nachfolgers Jakob I. aus dem Hause Stuart.

Roh und wenig erfreulich waren die Anfänge gewesen, mit denen die Poesie den Berufsschauspielern und den in London stehend werdenden Theatern zu Hilfe gekommen war. Possenhafte Schwänke, dramatisierte Mordthaten und andere Verbrechen, phantastische Erfindungen ohne tiefern Sinn, ohne lebendige Charakteristik, eine verwirrende Buntscheckigkeit der Motive wie der Handlungen setzten die Spiele (Plays) in der Achtung der litterarisch Gebildeten so tief

herab, daß sie der Litteratur lange Zeit gar nicht hinzugerechnet wurden. Indes bedurfte es kaum zweier Jahrzehnte, um von den rohesten Anfängen zu den ersten Meisterwerken Marlowes und Shakespeares zu gelangen.

Die Bühnendarstellungen wurden Gegenstand einer allgemeineren Teilnahme, ja der Mode, die aristokratische Jugend Englands strömte zu den Theatern und spornte die Dramatiker, sich höhere Ziele zu stecken. Bald genug traten die verachteten Dramenschreiber auch als Lyriker und erzählende Poeten auf und erwiesen ihre Ebenbürtigkeit mit den litterarisch gepriesenen Sonettisten und Epikern, der Gegensatz, den man zwischen Dichtung und Bearbeitung von Dramen angenommen hatte, ließ sich nicht aufrecht erhalten, aus der poetischen Wildlingsgeneration, welche mit der ältesten Geschichte der englischen Bühnen verknüpft war, taucht die gewaltige Gestalt Shakespeares hervor und sein Ruhm erhellt rückstrahlend auch die Anfänge der englischen Dramatik in den letzten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts.

Zu den Verfassern von Greuel- und Effektstücken des anfänglichen Stils dürfen trotz unzweifelhaften Talents noch Thomas Kyd, der Dichter der „Spanischen Tragödie“, wahrscheinlich auch der Dramen: „Jeronimo“, welches eine Art ersten Teils der „Spanischen Tragödie“ bildet, und „Solyman und Perseda“, ferner Thomas Lodge (gestorben 1628), als Poet ein Zeitgenosse Kyds und Verfasser der viel gerühmten Tragödie „Die Wunden des Bürgerkriegs“, gerechnet werden.

Mehr oder minder glichen die älteren namenlosen Dramen der englischen Bühne, soweit sie erhalten sind, den Arbeiten von Kyd und Lodge, mit ihrem jähen, wilden Wechsel der Stimmungen, ihren blutigen und burlesken Szenen, ihrer zügellosen Lebendigkeit und dem Überschwang und Bombast ihrer Sprache.

Schon aber traten neben den Vertretern des rohesten Kraftstils andere Poeten auf, welche sich höhere Ziele steckten und dem englischen Drama, ohne Verlust seines Phantasiereichtums und seiner Energie, einen künstlerischen Wert zu geben trachteten. — Zu den ersten namhaften Vorläufern, welche solchergestalt Shakespeare erhielt, zählt Robert Greene (um 1550—1592), dessen Bedeutung darauf beruhte, daß er dem neuen Drama die Frische, Treuherzigkeit, lebendige Anmut und lyrische Wärme der alten englischen Volksballade zuzuführen verstand. In romantischen lyrisch angehauchten Szenen, in der Gestaltung altbeliebter Stoffe und Sagen beruhte namentlich die Wirkung von Greenes besten Dramen „Bruder Bacon und Bruder Bungay“ und „George Greene, der Flurschütz von Wakefield“. Ein mächtigeres Talent als Greene entfaltete während seiner gleichfalls kurzen Laufbahn Christopher Marlowe (1563—1593), ein Poet, der auf der Universität zu Cambridge historische und philosophische Studien gemacht, demnächst aber der unwiderstehlichen Anziehungskraft der Londoner Theater nicht widerstanden hatte. Marlowes Leben und Dichten wie sein gewaltsamer Tod mußte den Gegnern der Bühne und der Dichtung überhaupt hundertfach zum Beweis dienen, daß Theater und Drama satanischen Ursprungs seien. Sein lyrisches Talent bezeugen nur wenige Gedichte, seine Bedeutung liegt ausschließlich in

seinen Dramen, deren erstes „Tamerlan der Große“ eines der frühesten Werke war, in denen der fünffüßige Jambus, der „Blankvers“, angewendet wurde, welcher sich als die günstige Form dramatischen Dialogs in mehr als einer Litteratur einbürgern sollte. Die beiden Teile des „Tamerlan“ waren nicht frei von Bombast und rein äußerlichen Effekten, zeichneten sich aber auch durch den Glanz der Phantasie und jugendlichen Schwung der Sprache aus. Von bedeutenderem inneren Leben erfüllt zeigte sich Marlowes dramatische Behandlung des deutschen Volksbuchs „Doktor Faust“, welche 1588 gespielt ward. Der Dichter lieh seinem Faust ruhelosen Ehrgeiz, leidenschaftliche Ungeduld über die Schranken des Alltags, heißen Durst nach Macht und Genuß und erreichte in der Darstellung des Bündnisses Fausts mit der Hölle und des tragischen Untergangs des Verzweifelnden mächtige und völlig neue Wirkungen. Beeinträchtigt erscheinen diese jedoch durch das Übergewicht jener Teile, welche Fausts Zauberfahrten und dessen halb humoristische, halb spukhafte Abenteuer schildern und die symbolische Grundauffassung mit ihrer bunten Realität erdrücken. Marlowes künstlerisch reifste Werke waren „Der Jude von Malta“, namentlich in der Anlage und den ersten Akten von entschiedener Großartigkeit, sowie das historische Trauerspiel aus der englischen Geschichte: „König Eduard II“, ein Vorläufer der chronikalischen Dramen, der „Historien“ Shakespeares. Außer den genannten hinterließ Marlowe noch die Tragödien „Die Bluthochzeit“ und „Dido“, welche ziemlich rohe und äußerliche Skizzen geblieben sind. — Ein dritter Genosse des Kreises, dem Greene und Marlowe angehörte, war George Peele (gestorben um 1598), welcher mit dem mythologischen Idyll: „Paris vor Gericht“, dem historischen Drama „König Eduard I.“, dem Trauerspiel „Die Schlacht von Alcazar“ (einem Stück dramatisierter Zeitgeschichte, in dem das tragische Ende Dom Sebastians von Portugal dargestellt wurde), vor allem aber mit „David und Bathseba“, einer biblischen Tragödie, voll echter glutheißer Leidenschaft, voll tragischer Konsequenz und innerer Wahrheit, in der mit der Ehebruchstragödie des frommen David die Katastrophe der Thamar und die Empörung Absaloms zusammen gedrängt sind, sein reiches und vielseitiges Talent erwies.

Inzwischen hatte die größte poetische Entfaltung von seiten desjenigen Dichters begonnen, den Greenes echtes oder untergeschobenes Pamphlet „Ein Pfennigswert Witz für eine Million Reue“ den „Johannes Faktotum“ nennt, „der sich für den einzigen Szenen-Erschütterer im Land halte“ und welcher bestimmt war, als der größte dramatische Genius der modernen Litteraturen anerkannt und unter dem wunderbarsten Wechsel der Stimmungen unter die „Dichterkönige“ der ganzen Weltlitteratur gereiht zu werden. Der Dichter, dessen dunkle und widerspruchsvolle Existenz in seiner eignen Zeit in einem kaum meßbaren Gegensatz zur Bewunderung und Verehrung der Nachwelt steht, dessen Leben wir nur in den dürftigsten Umrissen kennen und der sein eigenstes Wesen und Empfinden hinter der mächtigen Objektivität seiner Dramen fast verbirgt, verfiel im Laufe unsres Jahrhunderts nicht nur den Ansprüchen aller politischen, kirchlichen und philosophischen Parteien, sondern

auch der Phantasie und Originalitätssucht moderner Kritik, Texterklärung und Deutungslust, verfiel endlich jenem gelehrten Dünkel und jener aristokratischen Auffassung, denen es unerträglich schien, daß ein autodidaktisch gebildeter Schauspieler des Globe- und Blackfriarstheaters die größten und ergreifendsten Schöpfungen hervorgebracht haben solle, eine Auffassung, die zwar die Existenz des Schauspielers nicht leugnete, ihm aber kurzerhand alle oder die meisten seiner Werke absprach. Unbekümmert um diese Willkür fährt indessen die Welt fort, sich des unschätzbaren poetischen Besitzes zu erfreuen, den ihr der erlauchte „Dichter-Komödiant" hinterlassen.

William Shakespeare, am 26. April 1564 in der Kirche seines Geburtsortes Stratford am Avon getauft, besuchte die Lateinschule daselbst, ward aber durch Verarmung seiner Familie und den Abschluß einer bedenklichen übereilten Ehe mit Anna Hathaway, der Tochter eines Landmanns Richard Hathaway aus Schottery bei Stratford, schon im achtzehnten Lebensjahr am Verfolg etwa begonnener Studien verhindert. Ob er bis 1585, wo er Stratford verließ, seinem Vater in den Geschäften eines Wollhändlers und Handschuhmachers beigestanden, ob er als Schreiber seinen Unterhalt gewonnen, läßt sich nicht feststellen. Er wandte sich nach London, um sich einer der großen Schauspielertruppen anzuschließen, die bei ihren Umherzügen im Land sich mehrfach auch in Stratford gezeigt hatten. In den letzten achtziger Jahren muß er dann auch als dramatischer Schriftsteller an der Neubearbeitung gewisser volkstümlicher Dramen, an der noch üblichen gemeinsamen Thätigkeit zur raschen Herstellung neuer Stücke, an dem hastigen Treiben der frühesten dramatischen Produktion Anteil zu nehmen begonnen haben. Daß er über diese rohen Anfänge rascher hinausgelangte als andere, mag ebensowohl auf die Macht seiner ursprünglichen poetischen Begabung, als auf eine unablässige Selbstbildung zurückgeführt werden. Er versuchte sich in der modischen, lyrischen Form des Sonetts und schrieb die erzählenden Dichtungen: „Venus und Adonis" und „Lucretia", beide seinem vornehmen Gönner Henry Wriothesly, dem Earl von Southampton, gewidmet, fing im Beginn der neunziger Jahre an aus der Masse der Dramatiker durch selbständige Werke hervorzuragen. Wir wissen wenig von Shakespeares äußeren Lebensumständen auch aus der Zeit, in welcher er bereits auf seinem eigensten Gebiete als hervorragend gegolten haben muß. Nur daß er Mitglied der Theatergesellschaft des Lord Kammerherrn war, welche im Blackfriars- und Globetheater spielte und nach König Jakobs I. Regierungsantritt die Truppe des Königs wurde, daß er Gelegenheit fand, einiges Vermögen zu erwerben, das er in Grundstücken und Zehnten, in seinem Heimatsstädtchen anlegte, daß er sich noch im ersten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts, den Schauspielerberuf aufgebend, dorthin zurückzog, scheint unbestreitbar. Shakespeares inneres Leben, seine Leidenschaften, Beglückungen und Leiden, seine Beziehungen zu Menschen und Zeitereignissen sind uns dunkel, Hypothese und scharfsinnige Benutzung einzelner Stellen seiner Dramen finden hier fortgesetzt ein weites Feld. Das Aufgeben seines Berufs als Darsteller braucht jedenfalls nicht ohne weiteres das Ende

der Shakespearischen poetischen Thätigkeit bedingt zu haben. Der Genuß seiner ländlichen Muße war ihm indes nur wenige Jahre gegönnt, am 23. April 1616 schied Shakespeare aus dem Leben, der Welt das große Rätsel hinterlassend, wie die alles überragende Bedeutung eines Dichters für die Zeitgenossen in einer Menge von gleichartig scheinenden Bestrebungen unerkannt und ein hochwichtiges Menschenschicksal völlig unbeachtet bleiben konnte.

„Nennen wir Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht jemand, der sein inneres Anschauen aussprach, den Leser in höherem Grad in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig: wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsere Augen; aber wir sind getäuscht. Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes. Shakespeare spricht durchaus an unsern innern Sinn: durch diesen belebt sich sogleich die Bilderwelt der Einbildungskraft und so entspringt eine vollständige Wirkung, von der wir uns keine Rechenschaft zu geben wissen, denn hier liegt eben der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unsern Augen. Betrachtet man aber die Shakespeareschen Stücke genau, so enthalten sie viel weniger sinnliche That als geistiges Wort. Er läßt geschehen, was sich leicht imaginieren läßt, ja was besser imaginiert als gesehen wird. Alles, was bei einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säuselt, was in Momenten ungeheurer Ereignisse sich in den Herzen der Menschen verbirgt, wird ausgesprochen; was ein Gemüt ängstlich verschließt und versteckt, wird hier frei und flüchtig an den Tag gefördert; wir erfahren die Wahrheit des Lebens und wissen nicht wie. Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt wie jener, beiden ist nichts verborgen!" (Goethe.)

In diesen Worten des größten nachlebenden Dichters sind die wunderbaren Vorzüge und gewaltigen Eigenschaften Shakespeares energisch zusammengefaßt, die wichtigsten Fragen, die sich an die Erscheinung des Dramatikers knüpfen, wenigstens angedeutet. In Shakespeares ganzer Erscheinung, im Verhältnis seiner Dramen zum Leben, in der überwältigenden Macht und dem Tiefsinn seiner Erfindung wie seiner Charakteristik, liegt eines der stärksten Zeugnisse für die Bedeutung der intuitiven Phantasie in aller Dichtung. Was Shakespeare an durchdringendem Verstand und scharfem Blick, an tiefster Empfindung und echtem Humor, an ethischem Ernst und Gedankenreichtum besaß, — wahrlich ein Unendliches — es ruhte alles auf der Basis der umfassendsten und unmittelbarsten Phantasie. Welteinsicht und künstlerische Bildung reiften Shakespeare, indem seine Phantasie die Höhen und Tiefen des Lebens zu erfassen und poetisch wiederzuspiegeln strebte, aber die stärkste Macht der lebenschaffenden, gestaltenden und bildenden Phantasie bleibt die Voraussetzung der gewaltigen Erscheinung. Seine „Weltanschauung", sein Empfinden über

menschliche Verhältnisse und Schicksale, sein letztes Urteil über Charaktere und Pflichten, seine Sympathien und Antipathien lassen sich aus seinen Werken schon um deswillen nicht leicht und rein lösen, weil er dieselben Thatsachen und Erscheinungen anders im Lichte der Tragödie, anders in dem der Komödie darstellt, weil er „sich zum Weltgeist gesellt auch im Wechsel seiner ersten Standpunkte und letzten Ziele."

Vollkommen hoffnungslos ist der öfter gemachte Versuch, die Poesie Shakespeares rein auf Zustände der altenglischen Bühne, auf Gewohnheiten ihres Publikums zurückzuführen und die große und ursprüngliche Natur gleichsam hinwegzuleugnen. Solchem Versuch gegenüber gilt nicht nur Carlyles Ausspruch: „Die Werke eines solchen Mannes wachsen, so viel er auch durch den höchsten Aufwand vorbedachter und bewußter Thätigkeit erreichen mag, unbewußt aus unbekannter Tiefe in ihm hervor, wie die Eiche aus dem Schoß der Erde hervorwächst, wie die Gebirge und Gewässer sich selbst hervorbringen", sondern auch die unmittelbare Wirkung, welche nach drei Jahrhunderten in Darstellung und stiller Aufnahme die Erfindungen und Charaktere Shakespeares hervorrufen. Zwischen der Wirkung Shakespearescher Dramen auf die Engländer seiner und der nächstfolgenden Generation und ihrer noch immer wachsenden Wirkung auf unsere eigne Welt, lag allerdings ein volles Jahrhundert, in denen sie nicht sowohl vergessen als geringgeschätzt waren; während der Herrschaft einer akademischen Kunsttheorie und des französischen Geschmacks zeigte es sich unmöglich, die von unmittelbarem Leben erfüllten gewaltigen Werke des Dichters nach Verdienst zu würdigen. Dies momentane Zurücktreten der Geltung trifft in gewissen Perioden jeden großen Dichter, die Wiederbelebung nicht nur seines Ruhms, sondern seiner frischesten und tiefsten Eindrucksfähigkeit, ist einer der untrüglichsten Prüfsteine der mächtigen Natur und der ewigen Elemente in poetischen Schöpfungen.

Shakespeares lyrische und lyrisch-epische Versuche beschränkten sich auf die epischen Jugenddichtungen „Venus und Adonis", eine starke, ja wilde Jugendphantasie voll Feuer, Bewegung und lebendigem Kolorit, aber auch voll Schwulst und bilderreicher Rhetorik, und „Lucretia", in welcher die sinnliche Schilderung schon hinter die Darstellung des inneren Kampfes des jüngern Tarquin zurücktritt, während auch hier der kurze Verlauf der Handlung durch Beschreibung und Reflexion zur epischen Breite ausgedehnt wird, so daß in beiden Gedichten die Einwirkungen der italienischen und der nach italienischen Mustern arbeitenden gleichzeitigen Hofpoesie unverkennbar sind und auf die „Sonette" (deutsch u. a. von Bodenstedt und Gildemeister), deren Echtheit gelegentlich in Frage gezogen worden ist, wie alles, was mit Shakespeare zusammenhängt. Die Mehrzahl dieser Gedichte trägt Shakespeares geistiges Gepräge und zeigt den Dichter auf dem vor ihm von Sidney und Samuel Daniel betretenen Pfad, ohne daß er die ursprüngliche Kraft seines Naturells, die Stärke der Empfindung, den Tiefsinn der Reflexion und den eigentümlichen Ernst seiner Weltbetrachtung in der ihm fremden Form völlig verleugnet hätte.

Auch Shakespeares dramatische Dichtungen waren bei Lebzeiten des Dichters nur zum Teil veröffentlicht worden, von der ganzen Zahl derselben nur die fünfzehn Dramen: „Romeo und Julie“, „Richard II.“ „Richard III.“, „Heinrich IV.“, erster und zweiter Teil, „Verlorene Liebesmüh'“, „Viel Lärm um nichts“, „Der Sommernachtstraum“, „Der Kaufmann von Venedig“, „Heinrich V.“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Hamlet“, „König Lear“, „Troilus und Cressida“ und „Perikles“, während erst die von Shakespeares Genossen am Blackfriars- und Globetheater Heminge und Condell herausgegebene vielberühmte Folioausgabe von „W. Shakespeares Komödien, Historien, Tragödien“ von 1623 die Shakespearischen Dramen vereinigte, ohne doch eine Bürgschaft für die Vollständigkeit der Werke und vollends für die Reinheit des Textes gewähren zu können. Eine Chronologie der Dichtungen ergiebt sich aus der von Heminge und Condell beliebten Anordnung vollends nicht, nur nach innern überzeugenden Merkmalen darf man einige dieser Werke als Jugendschöpfungen des Dichters ansehen, in denen die Anlehnungen an gewisse Vorgänger, die Unreife auch eines gewaltigen Talents fühlbar bleiben. So die Tragödie „Titus Andronicus“ voll greller Unwahrscheinlichkeiten und roher Gräuel, aber auch voll keimkräftiger Ansätze zur tiefern Charakteristik, so das Drama „Perikles, Prinz von Tyrus“, dessen Autorschaft freilich Shakespeare abgesprochen ward, so einige der ältesten Lustspiele des Dichters, wie „Die beiden Veroneser“, „Die Komödie der Irrungen“ (in unzweifelhafter Anlehnung an die „Menächmen“ des Plautus), „Verlorene Liebesmüh“ mit seiner Anlehnung an den (gleichzeitig freilich verspotteten) Stil John Lylys und seiner mythologischen Belesenheit. Höher erhob sich der Dichter bereits in der Komödie „Die Zähmung der Widerspenstigen“, in welcher er sich wohl an ein älteres Stück anlehnte, dasselbe aber zur eigenen Schöpfung umgestaltete. Auch „Ende gut, alles gut“ gehört der Jugendperiode Shakespeares an, und ist wahrscheinlich identisch mit einem Lustspiel „Belohnte Liebesmüh“, dessen zeitgenössische Kritiker gedenken.

Einen gewaltigen Schritt nach vorwärts that der Dichter mit seinen „Historien“, einer Reihe von Dramen, die, wie unsicher auch ihre Chronologie wieder ist, doch größtenteils vor Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts vollendet und gespielt waren und welche patriotisches Selbstgefühl und einen nationalen Stolz atmen, denen der Dichter an hundert Stellen schwungreichen Ausdruck giebt:

Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies,
Dies Bollwerk, das Natur sich selbst erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod in die Silbersee gefaßt,
Die ihm den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus verteidigt
Vor weniger beglückter Länder Neid!

oder auch:

> Dies England lag noch nie und wird auch nie
> Zu eines Siegers stolzen Füßen liegen,
> Als wenn es erst sich selbst verwunden half;
> Nun seine Großen heimgekommen sind,
> So rüste sich die Welt an dreien Enden,
> Wir trotzen ihr, nichts bringt uns Not und Reu
> Bleibt England nur sich selber immer treu!

Die Reihe dieser historischen oder chronikalischen Dramen ward keineswegs in einer Folge gedichtet, aus der eine organische Einheit erwachsen wäre. Behandeln sie auch (die beiden Dramen „König Johann" und „Heinrich VIII." abgerechnet) einen bedeutenden und innerlich zusammenhängenden Zeitraum der englischen Geschichte, der vom Sturz König Richards II. über die Kriege der roten und weißen Rose, die Parteikämpfe und Thronusurpationen hinweg bis zum Ausgang Richards III., bis zur Schlacht bei Bosworth und der Thronbesteigung des Hauses Tudor reicht, ergab sich auch durch die Entlehnung der Stoffe aus Holinsheds Chronik eine Art Grundstimmung, ein gewisser innerer Zusammenhalt, so handelte es sich bei diesem Cyklus um keinen bewußten Plan. Die historischen Dramen weisen daher eine außerordentliche Grundverschiedenheit der rein poetischen Motive, die dem Dichter aus den verschiedenen Stoffen entgegenleuchteten, auf und der Versuch, sie als eine gewollte Einheit, als ein großes dramatisiertes Nationalepos aufzufassen, schließt immer eine gewisse Willkür in sich.

Den Vorläufer der Historien bildet das Drama „König Johann", eine Tragödie, in der namentlich die Gestalten des Kardinallegaten Pandulpho, des Philipp Faulconbridge und des jungen Arthur von Bretagne die Höhe Shakespearescher Menschendarstellung schon erreicht haben. Gruppiert man die Dramen weiter nach der Folge der dargestellten historischen Begebenheiten (in Wahrheit dichtete Shakespeare das letzte Drama des Cyklus „Richard III." früher als das erste, „Richard II."), so beginnt mit „König Richard II." die Gruppe der Dichtungen zur Geschichte der großen englischen Bürgerkriege. Die Konzentration und der fortreißende Verlauf der Haupthandlung, die gewaltigen Gegensätze eines wankelmütigen, haltlosen und zugleich übermütigen Königs und eines kaltblütigen, entschlossenen und tapferen Usurpators (Bolingbroke) bezeugen hier reife Meisterschaft. Die Handlung der beiden Dramen „König Heinrich IV.", erster und zweiter Teil, erscheint dagegen von beinahe epischer Breite, konzentriert sich lediglich in der Gegenüberstellung interessanter Charaktergruppen (auf der einen Seite der alte König und sein zweiter Sohn, Johann, welche Ehre nur heucheln, auf der andern Prinz Heinrich, der äußerlich seine Ehre scheinbar wegwirft, um sie innerlich fest zu halten und zu läutern, auf der einen der heißblütige Percy Heißsporn, auf der andern der klug-feige Falstaff) und ist von einer tiefsinnigen Idee durchleuchtet. Unmittelbarer als diese Idee nahm freilich die Meisterschöpfung genialsten Humors, der dicke Trunkenbold und lustige Beutelschneider Sir John Fal-

staff, die stärkste Teilnahme auch schon der Zeitgenossen in Anspruch. „König Heinrich V." schließt sich dem zweiten Teil von „Heinrich IV." an und stellt den Einfall Heinrichs in Frankreich, die Eroberung von Harfleur, die Schlacht bei Azincourt und die Vermählung des Königs mit der französischen Prinzessin Katharina dar, der Stil des rhetorisch-patriotischen Werkes zeigt mit dem „Heinrichs IV." eine sehr charakteristische Verschiedenheit. Dem Drama von Heinrich V. reihen sich im „Cyklus", die drei Teile von „König Heinrich VI." an, welche zu vielfachen Streitigkeiten und Untersuchungen Anlaß gegeben haben und soweit sie Shakespeare angehören, ganz gewiß in seiner ersten Entwicklungsperiode entstandne Bearbeitungen älterer Stücke von höchst ungleichem Wert sind. Um so mächtiger erscheint schließlich wieder die Tragödie „König Richard III.", die letzte furchtbare Konsequenz eines ganzen Jahrhunderts voll wilder Kämpfe und Glückswechsel, voll Blut und gewaltiger Frevel. In der dämonisch großen Figur Glosters, nachmals König Richards III, in der vollendeten Charakteristik der Umgebungen, welche das königliche Ungeheuer erklären, in der Macht und Kühnheit der Handlung, der Konzentration, mit welcher Ereignisse und Wandlungen von Wochen und Monden in den Verlauf einer einzelnen Szene zusammengedrängt werden, in der Stimmungsgewalt des Ganzen, giebt sich kund, daß Shakespeare inzwischen zur Meisterschaft gelangt war. In der chronikalischen Folge reiht sich an den „Cyklus" der mit König Richards III. blutigem Ende seinen Abschluß findet, noch das Drama „Heinrich VIII." an, eine der minder bedeutenden Historien des Dichters, in welcher neben dem Sturz Kardinal Wolseys die Scheidung Heinrichs VIII. von Katharina von Arragonien die Haupthandlung bildet. Die verklärende Charakteristik dieser Königin ist zum Anlaß geworden, Shakespeare als Anhänger der alten Kirche in Anspruch zu nehmen, wobei man die Prophezeiungen Cramers zum Preise der künftigen Königin Elisabeth am Schlusse als nebensächlich behandelt, was sie im Sinne des Dichters gewiß nicht sein sollten.

Näher als die größere Zahl der Historien stehen der modernen Welt jene großen Tragödien Shakespeares, als deren älteste wir mit Sicherheit „Romeo und Julie" bezeichnen dürfen. In „Romeo und Julie" schuf Shakespeare die Tragödie der jugendlich sinnlichen Liebesleidenschaft, einer durch die reinste Opferwilligkeit und Todestreue geadelten Leidenschaft, deren tragischer Ausgang Seiten der Menschennatur zur Erscheinung bringt, von denen ein Alltagsschicksal nichts weiß. Die Stärke der poetischen Idee, die nicht nur in dem veronesischen heißblütigen Liebespaare, sondern auch in allen Nebengestalten den geheimnisvollen Zug der Menschennatur zu Liebe und Haß erfaßt, die Meisterschaft der Charakteristik, beeinträchtigen in diesem Jugendwerke die lyrische Innigkeit und Glut, die Freude an den frischesten Farben des Lebens bekanntlich in keiner Szene.

Ein nicht minder als „Romeo und Julie" populär gewordenes, obschon von der Liebestragödie grundverschiedenes Werk des Dichters, ist die Tragödie „Hamlet, Prinz von Dänemark", deren Stoff Shakespeare der Chronik

des Saxo Grammaticus (oder den „Tragischen Geschichten“ des Franzosen Belleforest) entlehnte, um ihm, mit dem vollen Einsatz seiner Genialität, das dramatische Gepräge zu geben. Die nach seiner Weise gestaltete Handlung benutzt der Dichter, um mit derselben einen geistigen Gehalt, eine Versenkung in das Rätsel des menschlichen Daseins und der Menschennatur zu verbinden, welche den „Hamlet“ als sein tiefsinnigstes Werk erscheinen lassen und für sich allein hinreichen, jener Auffassung zu spotten, welche in Shakespeare einen handwerksmäßigen Theaterdichter ohne tiefern Bezug zu Welt und Leben erblickt. „Hamlet“ stellt sich „bei versteckten Absichten und einer in unerforschte Tiefe hinabgebauten Grundlage auf den ersten Anblick äußerst volksmäßig dar und übt auch bei eingehender Kenntnisnahme zum Zeugnis für das dramatische Genie des Dichters eine gleich fesselnde Wirkung“ (Schlegel) und der unmittelbare Reiz der Handlung wetteifert mit der geheimeren Anziehungskraft der überreichen Gedanken, welche in dieser Tragödie leben. Die äußerliche Wirkung und innerliche Nachwirkung jeder lebensvollen Dichtung erscheinen hier beide zu einer seltenen Höhe gesteigert; das Schicksal des Dänenprinzen, dem eine That auferlegt ist, welche seiner Natur widerstrebt und der sich in Verderben hineingrübelt und zweifelt, hat den Vollgehalt jener poetischen Erfindungen, die das Leben als solches, das ganze Menschendasein in einer besondern Beleuchtung vor Augen stellen.

Die Römertragödie „Julius Cäsar“ zeigt den Dichter wiederum als souveränen Herrscher jedes Stoffs und so wenig Shakespeare auf eine Widerspiegelung der römischen Vergangenheit ausging, so lebt doch historisch-politischer Geist in der ganzen Handlung dieses Dramas und die Höhepunkte desselben lassen uns empfinden, wie kühn die Phantasie Shakespeares über die szenischen Mittel der Bühne seiner Zeit hinausgriff.

Die Tragödie „Othello“ war das erste in der Reihe jener Trauerspiele, in denen die gewaltige Darstellungskraft und tiefe Lebenskenntnis des Dichters die dunkelsten Leidenschaften der menschlichen Natur mit unwiderstehlicher Treue und erschütternder Wirkung darstellt. Die Verkörperung der Eifersucht im „Othello“ bleibt ein dunkles und doch farbenreiches Nachtgemälde ersten Ranges. In Bezug auf eherne tragische Konsequenz schließt sich „König Lear“ an Othello unmittelbar an, ja übertrifft ihn noch durch die zwingende Macht, mit welcher wir in eine auf die gewagtesten Voraussetzungen aufgebaute Handlung hineingerissen werden. Die gigantische Gestalt des greisen Königs, die Darstellung seines Schicksals nnd seines Wahnsinns sind Schöpfungen, wie sie nur der große Dichter wagt, welcher, um eine Seite des Lebens zu vollendeter Erscheinung zu bringen, die Grenzen der gemeinen Wahrscheinlichkeit hinter sich lassen muß. Die tragische Vernichtung rafft den schuldvollen König und die liebesstarke Cordelia, die Frevlerinnen Regan und Goneril, den Bastard Edmund wie den getäuschten Gloster gleichmäßig dahin; herb und erschütternd bleibt die letzte Wirkung. — Auch „Macbeth“, die Tragödie des schrankenlosen Ehrgeizes, der Verbrechen auf Verbrechen häuft, um zur Macht zu gelangen und sich in ihr zu behaupten, gehört zu den vollendetsten Dicht-

ungen der glücklichsten Schaffensperiode Shakespeares. Der Zauber, welchen gerade dies mächtige Trauerspiel ausübt, beruht zu einem guten Teil auf der Energie der Handlung, von welcher schon Schlegel mit Recht gerühmt hat, daß sie, obwohl über eine Reihe von Jahren hin spielend, doch ganz einheitlich erscheine; denn ein Moment erwächst so drängend aus dem andern, alle Zufälligkeiten sind so durchaus verbannt, das Interesse des Zuschauers und Hörers ist so unbedingt auf den Verlauf des Ganzen gespannt, daß „es ist, als ob die Hemmungen an dem Uhrwerk der Zeit herausgenommen wären und nun die Räder unaufhaltsam abrollten.“ Zum andern Teil aber gründet er sich auf den Stimmungsreichtum des Werks, in dem jedes künstlerisch erlaubte Mittel: nordisch-düsteres Kolorit, markigste Charakteristik, kühnster Schwung der Sprache aufgeboten ist. — Mit der Tragödie „Antonius und Kleopatra“ schöpfte Shakespeare wiederum aus Plutarch, den Aufbau der Handlung gegen die Mannigfaltigkeit und Feinheit der Charakteristik zurücksetzend und ein lebendiges Bild der spätern römischen Welt gewährend, wie sie sich dem Auge des Dichters darstellte. Unwiderstehlich und mächtig gestaltete Shakespeare noch einmal einen Stoff aus der römischen Geschichte im „Coriolanus“, der zu den spätern Werken des Dichters gezählt wird. „Coriolan“ stellt den tragischen Untergang einer über die Masse hinausragenden, vom höchsten Selbstbewußtsein und sprödem Stolz erfüllten aristokratischen Natur dar, welche, von Erbitterung und Rachegefühl zum Vaterlandsverrat fortgerissen, im letzten Augenblick durch Mutter und Gattin aufgehalten, dem Tode verfällt. Coriolan bleibt selbst in seiner Überhebung und seinem maßlosen Stolz eine der anziehendsten Heldengestalten, welche je die Bühne beschritten. Weniger gilt dies vom Helden der dunklen und spröden Tragödie „Timon von Athen“, eine Dichtung, welche mehr als eine psychologische Studie von ungewöhnlicher Kraft und Schärfe, voll düsterer, herber Weltanschauung denn als Drama wirkt.

An die Tragödien Shakespeares reihen sich einige dramatische Dichtungen an, die man „Tragikomödien“ nennen darf, Werke, die im Ernst ihrer Grundstimmung, in der Schärfe ihrer Konflikte einem tragischen Ausgang zuzustreben scheinen, jedoch auf eine endliche Lösung und glückliche Wendung angelegt sind. Zu diesen Tragikomödien zählen wir die Schauspiele „Maß für Maß“, eine Dichtung, welche mit symbolischer Bedeutung die Unzulänglichkeit, ja das volle Unrecht des starren Rechtsbegriffs gegenüber dem menschlichen Leben in einer dunkel-unerfreulichen Handlung darstellt, „Troilus und Cressida“, in welchem Drama man eine schneidende und bittre Satire nicht nur gegen Herrlichkeit und Unübertrefflichkeit des gepriesenen Altertums, sondern auf den gemeinen Weltlauf, auf unechtes Heldentum und falsch romantische Liebesleidenschaft erblickt hat, endlich das Drama „Cymbeline“, welches trotz der vollendet schönen Gestalt der Imogen durch die Buntheit und Überfülle der Fabel, durch das Übergewicht epischer Elemente die Wirkung der großen Dramen Shakespeares nie erreicht, vielleicht freiwillig auf diese Wirkung verzichtet hat.

Daß Shakespeare als Komödiendichter nicht minder gewaltig, tief, vielseitig denn als Tragiker erscheint, bedarf, nach allem in der Gesamtcharakteristik des Dichters Gesagten, keiner besonderen Betonung. Sonnigste Lebensheiterkeit glänzt aus seinem Märchenlustspiel „Der Sommernachtstraum“, eine der glücklichsten und zugleich der übermütigsten Schöpfungen poetischer Phantasie und humoristischer Laune, die für den Augenblick allen Ernst des Lebens aufheben und die Welt in ihr eignes Licht tauchen, eine festlich schimmernde, vom ganzen Reiz feiner Naturempfindung und fröhlichen Scherzes erfüllte Komödie. Auch in Bezug auf Vollendung der bilderreichen Sprache gehört der „Sommernachtstraum“ zum Höchsten, was die Litteratur der Shakespeareschen Periode und nicht nur dieser aufzuweisen hat. In dem Lustspiel „Der Kaufmann von Venedig“ baut der Dichter mit kühner Naivität auf märchenhaften Voraussetzungen eine höchst folgerichtige, lebendige, im guten Sinn spannende Handlung auf, in der Zeichnung der Gestalten wandelt er den sagenhaften Charakter des Stoffs zu lebendigster Wahrheit. Als Kern des wechselreichen höchst anmutigen Lustspiels tritt uns wiederum Shakespeares Lieblingsanschauung von der Unzulänglichkeit menschlichen Urteils und menschlicher Einsicht entgegen, hier freilich in Verbindung mit der nicht minder Shakespeareschen Anschauung von den Schranken des starren, einseitigen Rechtsbegriffs, die im Schicksal des Shylock humoristisch und doch ergreifend behandelt ist. Das gleiche Thema von der Unzulänglichkeit menschlichen Urteils, von der Macht, welche der Schein der Dinge über das Leben der Menschen ausübt, variiert in einer durchaus verschiedenen reichen Handlung die Komödie „Viel Lärm um nichts“, in der Shakespeare die anmutig heitere Intrigue, durch welche Beatrice und Benedikt in ein Liebespaar verwandelt werden und die bis zum Ernst der tragischen Situation gesteigerte falsche Anklage und Verstoßung der unschuldigen verleumdeten Hero im Lichte derselben komischen Idee glücklich verbindet. Die Lustspiele: „Wie es euch gefällt“ und „Was ihr wollt“ gehören gleichfalls zu den romantischen Komödien des Dichters, in denen ungetrübte, sonnige Heiterkeit, überwallende Lust am Dasein, fröhliches Gelächter über menschliche Schwächen und Unzulänglichkeiten vorwalten. Minder erfreulich als diese Spiele des freiesten Humors wirkt das einzige Stück, mit dem sich Shakespeare dem realistisch-bürgerlichen Lustspiel seiner Tage annäherte, „Die lustigen Weiber von Windsor“, in welchem Sir John Falstaff, der dicke Held aus Heinrich IV., in ärgerlichen Liebeshändeln und daraus erwachsenden Nöten noch einmal, aber mit bedeutend vermindertem Witz und Lebensbehagen auf die Szene tritt. Als letzte Komödien Shakespeares gelten zwei Dramen auf dem Hintergrund einer phantastischen Wunderwelt, die in märchenhaften Handlungen gleichsam Abrechnung halten mit den Eindrücken der Welt überhaupt, „Der Sturm“ mit einer Handlung von höchster Einfachheit und „Das Wintermärchen“ von epischer Überfülle des Stoffs, aber reich an köstlichen poetischen Einzelheiten, namentlich idyllischer Natur. Wenn wirklich Shakespeare mit der Szene, in welcher Prospero im „Sturm“ die Herrschaft über seine Geister

niederlegt, seinen eignen Abschied von der Poesie versinnbildlichen wollte, so durfte er Prospero in Wahrheit, bevor derselbe seinen Zauberstab bricht, sagen lassen:

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen,
Und ihr, die ihr am Strand, spurlosen Fußes,
Den ebbenden Neptunus jagt; — ihr, die ihr am Klang
Der Abendglock euch freut, mit deren Hilfe
(Seid ihr gleich schwache Fäntchen) ich am Mittag
Die Sonn umhüllt, aufrühr'sche Wind entboten,
Die grüne See mit der azurnen Wölbung
In lauten Kampf gesetzt, den furchtbar'n Donner
Mit Feuer bewehrt und Jovis Baum gespalten
Mit seinem eignen Keil, des Vorgebirgs
Grundfest' erschüttert, ausgerauft an Knorren
Die Ficht' und Ceder; Grüft' auf mein Geheiß
Erweckten ihre Toten, sprangen auf
Und ließen sie heraus, durch meiner Kunst
Gewalt'gen Zwang!

Von Shakespeares Zeitgenossen und Mitbewerbern nimmt in den Augen der Nachwelt keiner eine Stellung ein, welche der seinigen auch nur entfernt vergleichbar wäre. Anders war es in den eignen Tagen des Dichters, wo er höchstens den Besten unter den Gleichstrebenden hinzugerechnet ward und wo ihn in der Wertschätzung und Gunst der Massen mehr als einer der Dramatiker der altenglischen Bühne erreichte, ja übertraf. Unzweifelhaft besaßen viele dieser Nebenbuhler starke, lebendige, wenn schon ungeläuterte Phantasie, dramatische Leidenschaft, theatralisches Geschick, gute Beobachtung für das Einzelne, wenn auch nicht für das Ganze des Lebens. Gemeinsame Kennzeichen der meisten hier aufzuzählenden Talente sind die zugreifende, zuversichtliche Entschlossenheit in der Behandlung der verschiedenartigen Stoffe, eine bilderreiche energische Sprache und die unverkennbare Lust am theatralischen Effekt. Wie hoch sie auch Shakespeare durch die größere Natur und die ausgebildetere Kunst überragen mag, es würde Unrecht sein, sie verächtlich anzusehen oder sie völlig zu vergessen. Unter vielen sei hier zunächst an die wichtigsten Poeten jener Gruppe erinnert, welche mit Shakespeare auf dem Boden schöpferischer Phantasie, sowie auf dem der nationalen Bühnentradition stand. Zunächst an John Marston (1584—1634), den Dichter der Tragödie „Antonio und Mellida“, eine der phantastischsten und ausschweifendsten, aber auch talentreichsten Erfindungen der damaligen Dramatik; auf Schritt und Tritt begegnen wir der Benutzung Shakespearescher Gestalten und dem Versuch, die hochfliegende Sprache des gewaltigen Dichters womöglich zu überbieten. Auch die Tragödie „Sophonisbe“ und mehrere Komödien werden Marston zugeschrieben. Ferner gehört hierher Anthony Munday (1553 bis 1633), Verfasser der beiden Dramen „Graf Huntington“ und Mitverfasser des oft genannten Dramas „Sir John Oldcastle“; George

Chapman (1559—1634), als Verfasser einer englischen Homerübersetzung hochgefeiert, mit den Tragödien „Bussy d'Ambois", „Marschall Biron", „Alphonsus, Kaiser von Deutschland" in die Reihe der nationalen Dramatiker tretend; Thomas Dekker (1570—1638), der sich vieler Erfolge rühmte und unter dessen Dramen „Fortunatus", „Die ehrliche Buhlerin", „Des Schusters Feiertag" als die erfolgreichsten genannt werden. Mit „Des Schusters Feiertag" ward er einer der Vorläufer des bürgerlichen Sittenschauspiels, das sich seit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts steigender Beliebtheit erfreut zu haben scheint und welches durch den Citypoeten Thomas Middleton (1570—1627) mit besonderem Glück angebaut wurde. Außer Tragödien wie „Bianka Capello" und allegorischen Dramen, von denen das die verunglückte Brautfahrt Prinz Karls nach Spanien behandelnde „Schachspiel" großes Aufsehen erregte und rasch verboten wurde, schrieb Middleton Komödien aus dem Londoner Leben seiner Zeit, wie „Der Michaelistag", „Eine keusche Maid in Cheapside", „Nichts über Frauenlist", „Eine tolle Welt, ihr Herrn!" Auch der Schauspieler William Rowley, ein Mitarbeiter an vielen Middletonschen Werken, errang mit Londoner Lokalstücken, wie „Ein neues Wunder" und „Der Schuhmacher als Gentleman", großen Beifall.

Die glänzendsten Erfolge indes wurden in Shakespeares letztem Jahrzehnt und unmittelbar nach ihm dem Dichterpaar Francis Beaumont (1586—1615) und John Fletcher (1579—1625) zu teil. Sie galten durchaus als ein Dichter, aber der Umstand, daß Fletcher seinen Genossen lange überlebte, ohne weniger oder unglücklicher zu schaffen, legt die Erkenntnis nahe, daß Fletcher von Haus aus der phantasiereichere und thätigere der beiden war. Beaumont und Fletcher strebten bewußt, die Phantasie und fortreißende Lebendigkeit Shakespeares durch kühne Phantastik und überraschende theatralische Effekte zu überbieten, versuchten sich auch gelegentlich in der Regelmäßigkeit der Ben Jonsonschen Richtung. Sie verstanden durch Überfülle der Handlung, durch romantisches Kolorit und Kostüm, durch üppige Laune, aristokratische Leichtlebigkeit und kecke Leichtfertigkeit, durch überraschende Verknüpfungen und Lösungen zu wirken, rissen durch glänzende Sprache ihr Publikum hin und machten zu Zeiten beim Parterre der Londoner Theater die Verdienste Shakespeares vergessen. Unter ihren Tragödien wurden „Die Jungfrauen-Tragödie" und „Die Doppelehe", unter den romantischen Dramen „König und nicht König", „Die Inselprinzessin", „Ein Weib auf einen Monat", „Der Ritter von Malta", „Der treue Unterthan" am meisten bewundert. Als ihre Meisterlustspiele galten „Die Wildgansjagd" und „Geist ohne Geld". Unter den nach Beaumonts Tod von Fletcher allein verfaßten Stücken ragen „Beherrsch' ein Weib, hab' ein Weib!" „Der Bettlerbusch", „Der spanische Pfarrer", „Das Mädchen aus der Mühle" durch besondere Kraft und Lebendigkeit hervor.

Während solchergestalt die Phantasie und die frische Schaffenslust zahl-

reicher Dichter den ursprünglichen Zug und Grundton der englischen Dramendichtung lebendig und wirksam erhielten, hatte sich auf der gleichen Bühne eine zweite poetische Richtung in Geltung gesetzt, welche mit der allgemeinen, in allen europäischen Litteraturen auftauchenden akademischen Dichtung, der gelehrten Spät- oder Nachrenaissancepoesie, in Bezug und Zusammenhang stand und als deren Haupt in der altenglischen Bühnenpoesie Benjamin (Ben) Jonson (1573—1637) gilt. Freilich war Ben Jonsons Akademismus nicht bloß auf äußerliche Nachahmung seiner antiken Muster gerichtet, er versuchte wirklich in den Kern derselben einzudringen und da er die Dichter des Altertums mit einem starken Naturalismus, mit scharfer Beobachtung des Lebens ausgerüstet fand, scheute er die rücksichtsloseste Wiedergabe der Wirklichkeit um so weniger, als ihn seine Wirksamkeit für die lebendige Bühne zu einer gewissen Annäherung an die herrschende Weise zwang. Allein seine poetischen Absichten waren rein verstandesmäßige und abstrakte; er war mehr Satiriker als Humorist und schuf mit Vorliebe jene abstrakten Gestalten, in denen „nicht das Individuum mehr geschildert wird, sondern der Begriff, nicht der Geizige, sondern der Geiz; alles ist bis zum höchsten Gipfel gesteigert, der nun nicht mehr überflogen werden kann; sehr oft wird aus der scharf umrissenen Zeichnung eine herbe Karikatur.“ (Baudissin.) Da er auf Regelmäßigkeit und formelle Vollendung, auf sinnreiche Allegorie und geistreiche Anspielungen höhern Wert legte, als auf lebendige Gestaltung und Unmittelbarkeit der Empfindung, so schuf er mit Vorliebe jene lyrisch-allegorischen Spiele, die bei Hofe, bei großen Festlichkeiten mit all der äußern Pracht dargestellt wurden, welche der altenglischen Bühne fremd geblieben war und nun wie ein Kunstfortschritt erschien. Unter diesen „Masken“ genannten Spielen Ben Jonsons galten „Der Satyr“, „Die Maske der Schönheit“, die „Hymenäen“ (zur Hochzeit des Earls und der Gräfin von Essex), „Oberon“, „Das wiedergewonnene goldene Zeitalter“, „Neues aus dem Mond“, die mit glänzender Ausstattung und unter Beteiligung des ganzen königlichen Hofs 1621 in Szene gesetzten „Verwandelten Zigeunerinnen“, „Die glücklichen Inseln“ als die gelungensten und originellsten. Wichtiger erscheinen der Nachwelt trotz alledem die eigentlichen Dramen des gelehrten Poeten, unter denen „Jedermann in seiner Laune“, „Jedermann außer seiner Laune“ die frühesten waren. Die Komödie „Der Poetaster“ war ein Versuch Ben Jonsons, Augustus und seine Tochter Julia, Vergil, Ovid, Horaz, Tibull und Properz in Person auf die Bühne zu bringen. Die Handlung gipfelt im Triumph der klassischen Poesie und der cynischen Demütigung ihrer Verkleinerer (denen der Imperator ein Vomitiv verordnet). Die Tragödien aus der römischen Geschichte: „Der Fall des Sejan“ und „Die Verschwörung des Catilina“ zeichnen sich mehr durch verständige Anordnung des Ganzen, durch einzelne glänzende Szenen, als durch dramatische Kraft der Gesamthandlung und Energie der Charakteristik aus. Von den spätern Komödien sind „Volpone oder der Fuchs“, eine drastisch-lebendige, fast pessimistische Darstellung des Weltlaufs, „Die

schweigsame Frau", „Der Alchimist", „Der Bartolomäusjahrmarkt", „Der dumme Teufel" wohl die besten.

Unter den zahlreichen Schülern, welche Ben Jonsons Prinzip der notwendigen Einheit und Regelmäßigkeit des Dramas teilten, waren immerhin einige phantasiereicher als er selbst. Ein Poet, in dessen Werken das Schwanken zwischen dem Stil der älteren und neueren Generation charakteristisch ist, war John Webster, dessen Tragödien „Vittoria Corombona oder der weiße Teufel", „Die Herzogin von Amalfi", „Appius und Virginia" zu den interessantesten Nachshakespeareschen Werken zählen, doch freilich da am interessantesten sind, wo ihre Glut und Energie an die älteren Dramen, nicht da wo ihre Nüchternheit an die nun herrschende Reflection gemahnt.

Der bedeutendste nach Shakespeares Tod auftretende englische Dichter war Philipp Massinger (1584—1639), dessen Talent in Komödie und Tragödie sich bewährte; phantasiereich, maßvoller als die meisten Poeten seiner Generation, mit besonderer Begabung für die Wiedergabe alles Würdevollen, Edlen, Anmutigen der Menschennatur, dazu von frischem Humor, schwungvollem und bilderreichem Stil, muß er in den Tragödien „Der Herzog von Mailand", „Der Sklave", „Der römische Schauspieler", „Die jungfräuliche Märtyrerin" und „Der Prinz von Tarent" als einer der lebensvollsten und künstlerisch reifsten Dramatiker jener Tage gelten. Unter seinen Lustspielen ist „Der Großherzog von Florenz" das vorzüglichste und feinste, gleichwohl scheinen die bürgerlichen Komödien „Die Bürgersfrau als Dame" und „Neuer Weg alte Schulden zu zahlen" weit beliebter gewesen zu sein. — Neben Massinger war John Ford (geb. 1586) einer der letzten bedeutenden Dichter der altenglischen Bühne. In den Dichtungen „Die Hexe von Edmonton", „Giovanni und Annabella" erschreckt er durch ein Übermaß des rohen Naturalismus und der sinnlichen Leidenschaft, bewährt aber daneben wunderbare Feinheit und Schönheitsgefühl im Einzelnen. Seine beste Schöpfung war die historische Tragödie „Perkin Warbeck" mit geschlossener Handlung und interessanten Gestalten. Die kurz vor dem Untergang der altenglischen Bühne, welcher mit dem Sturz der Herrschaft König Karls I. und dem Siege der Puritaner zusammenfiel, noch auftretenden Poeten, welche zum Teil wie James Shirley, William Davenant, John Denham u. a. bis zur Restauration von 1660 lebten, zeigen sich nicht nur von Ben Jonson, sondern in noch stärkerem Maße als er selbst von der inzwischen auf dem Festland beinahe allgemein gewordenen Auffassung der Dichtung beeinflußt, so daß man sich der Empfindung nicht entschlagen kann, daß auch ohne den Hinzutritt der äußern Gewalt eine starke Umbildung des englischen Theaters und der dramatischen Poesie unausbleiblich gewesen wäre. Zur Beschleunigung dieses Prozesses aber trug die während des großen englischen Bürgerkriegs erfolgende gewaltsame Schließung aller Londoner Theater durch das lange Parlament im Jahre 1642 jedenfalls das ihrige bei.

# Die Gegenreformation in den romanischen Litteraturen.

Während im Nordwesten Europas, in den Staats- und Gesellschaftszuständen, welche der Protestantismus geschaffen und herbeigeführt hatte, auf englischem Boden der größte Dramatiker erwuchs, nahm im Süden die Dichtung unter den völlig entgegengesetzten Einwirkungen des restaurierten Katholizismus jenen eigentümlichen, mehr blendenden als nachhaltigen und nachwirkenden Aufschwung, welcher durch die großen Namen eines Tasso, Lope de Vega, Camoëns und Calderon bezeichnet ist.

Eine in jedem Sinne großartige, zweck- und zielbewußte Wiedergeburt der alten Kirche, die „Gegenreformation", welche ihre Impulse von einer der alten Kirche treu gebliebenen Reformpartei empfing und durch das Konzil von Trient gefestigt wurde, war die Voraussetzung jener Litteraturperiode, welche wir hier als eine gemeinsame, den romanischen Völkern vorzugsweise eigentümliche, nicht aber allein auf sie beschränkte im Auge haben. Hand in Hand mit der Reinigung und Stärkung der päpstlichen und priesterlichen Autorität ging ein schonungsloser Krieg wider den Protestantismus, in Italien und Spanien wurden die zur neuen Lehre Hinneigenden blitzschnell getroffen, ja vertilgt, die Herrschaft des Katholizismus in den deutschen geistlichen Gebieten, in Polen ward wiederhergestellt, der Kampf gegen die Ketzerei in den österreichischen Landen und Frankreich eröffnet und immer neu aufgenommen; unter Einsatz aller Kräfte gegen die päpstlich-spanische Weltmacht hatten England und die nördlichen Niederlande ihren neuen Glauben zu behaupten. Ein neuer, gewaltiger Geist, gerichtet auf die Erweckung aller lautern und die Aufstachelung aller niedern Kräfte der menschlichen Natur, durchdrang im letzten Drittel des sechszehnten Jahrhunderts das gesamte katholische Europa. „Wie die ganze Restauration der alten Kirche ein Doppelgesicht zeigte und eine Welt voll Widersprüche in sich schloß, so muß man auch beim Einfluß derselben auf Geist und Kunst wohl unterscheiden zwischen der unzweifelhaften Erweckung eines höhern Ernstes, der Anfeuerung träger Naturen, der Wiederbelebung ganzer Empfindungs- und Vorstellungsreihen, die poetisch neu ergiebig waren, kurz, zwischen den wohlthätigen Einflüssen der Gegenreformation und zwischen der Aufreizung zum wilden oder finstern Fanatismus, zu mystisch und ekstatisch durchhauchten Schöpfungen, zur stumpfen

oder heuchlerischen Devotion, zur erkünstelten, sinnlich tändelnden und spielenden Kindlichkeit, welche die Stelle wahrer Naivität vertreten mußte, zum hohlsten und geschmacklosesten Wortprunk und zur barbarischen Ausmalung des Gräßlichen und Widrigen. Alle diese Dinge treten uns in der gesamten Litteratur der Gegenreformation entgegen; wenige Werke standen rein und voll nur unter dem Eindruck der günstigen und rühmlichen Seite der Bewegung, zahlreichere unter der ausschließlichen Einwirkung der bedenklichen Richtung derselben; in den meisten Schöpfungen, welche der Zeit der Gegenreformation angehören, mischen sich die Elemente oft in unlöslicher Weise und geben Zeugnis für die gewaltige und tiefgreifende, zurückdrängende Bewegung, welche man wohl als die größte, nachhaltigste und erfolgreichste Reaktion der gesamten Weltgeschichte bezeichnen mag." (Stern).

An der Wiege der gegenreformatorischen Bewegung, in Italien, offenbart sich die eigentümliche geistige Kraft derselben am stärksten, insofern hier im Laufe weniger Jahrzehnte eine völlige Neu- und Umbildung der Litteratur eintrat. Der heidnische Geist der Hochrenaissance ward durch Erziehung und Verfolgung überwunden, die formelle Bildung des verflossenen Zeitalters diente hinfort der neu herrschenden gläubigen Anschauung. Nachahmung und Nachbildung der antiken Litteratur blieb auch in diesem Zeitraum ein Element der italienischen Bildung — wurden doch die Hauptvorkämpfer der Gegenreformation, die Jesuiten, selbst die Träger einer besondern neulateinischen Litteratur von großem Umfang — allein die Freiheit des Individuums, die innere Wahrheit der poetischen Darstellung, die Unmittelbarkeit, welche der beste Gewinn der Renaissance gewesen waren, litten schwer unter dem Doppeldruck der spanischen Fremdherrschaft und des neuen kirchlichen Fanatismus. Nur wenigen Talenten war es gegönnt, selbst unter diesen Voraussetzungen sich voll zu entfalten und ihre Weltdarstellung wahrhaft von der neuerweckten religiösen und kirchlichen Stimmung durchdringen zu lassen. Das herrschende System gefährdete, nachdem der erste Aufschwung erfolgt war, jede echte Dichtung und Menschendarstellung. „Denn nicht, wie die Menschen in Wahrheit sind, auch nicht, wie sie nach dem in der Seele des Dichters lebenden Ideal sein sollen, sondern, wie sie unter Rücksicht auf Forderungen von außen zu scheinen hatten, mußte der Dichter, der nicht verdächtig werden wollte, zur Darstellung bringen." Damit war einer konventionellen Poesie, welche den höchsten und größten, darum aber auch gefährlichsten Aufgaben der Kunst einfach auswich, die Pforte weit geöffnet.

Das größte Talent, welches unter den neuen Verhältnissen gedieh und in dem sich der strengere Ernst des Daseins, das tiefe Verlangen nach einer neuen Innerlichkeit, die religiöse, durch die Erziehung der Jesuiten erweckte Begeisterung mit der Phantasiefülle, der formellen Bildung und dem stolzen Kunstgefühl der Renaissanceperiode verband, war jener Torquato Tasso, in dessen Dichtung und Leben sich Heil und Unheil der in der gesamten katholischen Welt herrschenden Zustände wundersam spiegeln sollten. Geboren als der Sohn des Dichters Bernardo Tasso am 11. März 1544 zu Sorrent,

seine früheste Bildung in der ersten Schule empfangend, welche die Jesuiten in Neapel eröffnet hatten, das gezwungene Wanderleben seines Vaters Jahre hindurch teilend, wendete er sich vom Studium der Rechtswissenschaften zu dem der Philosophie und Poesie und faßte bereits auf der Universität Padua den Plan zu einem großen christlich-heroischen Epos. In ungesunden Lebensverhältnissen über ein Jahrzehnt als Hofkavalier und Hofpoet am Hofe von Ferrara lebend, in einer „von Gelehrsamkeit und Romantik wahrhaft übersättigten Stickluft" (Voigt), ausschließlich oder beinahe ausschließlich der Vollendung seines Epos hingegeben, auf welches man in halb Italien mit Teilnahme und Spannung harrte, wurden ihm Glanz und Verwöhnung, aber niemals frisches Gedeihen zu teil. Nicht aus einer glutvollen, herzverzehrenden und verratenen Leidenschaft für die Prinzessin Leonore von Este, welche ihm eine poetische Sage andichteten, entstammten seine spätere Geisteszerrüttung und das unselige Schicksal, welches den weichangelegten Dichter zu Boden zog. Die Eindrücke des Hoflebens, die Zerwürfnisse, in die er bei Vollendung seines Gedichts mit einem Teil der hervorragendsten Kritiker Italiens geriet, wandelten eine natürliche und durch üppiges Behagen noch genährte Reizbarkeit in eine Art Verfolgungswahn, das Bewußtsein, daß seine Auffassung des Daseins und ein Teil seiner Gedanken und Empfindungen nicht völlig mit der Richtung harmonierten, welche die höchsten kirchlichen Autoritäten der Welt zu geben suchten, flößte ihm die Furcht ein, als Ketzer zu erscheinen und angeklagt zu werden. Nachdem er im Juni 1577 aus Ferrara entflohen, 1578 an den Hof zurückgekehrt, dann abermals entwichen war, ward er, wiederum in Ferrara anlangend, im Februar 1579 während des großen Festgetümmels bei der Vermählung Herzog Alfonsos mit Margherita Gonzaga wegen wilder Schmähungen gegen Alfonso, dessen Schwestern und den ganzen Hof, als Wahnsinniger im Hospital des Klosters Santa Anna eingekerkert und sieben Jahre hindurch seiner Freiheit beraubt, obschon in den letzten Jahren dieser Gefangenschaft seine geistige Genesung nicht mehr in Zweifel gezogen werden konnte. Erst nach Erscheinen des „Befreiten Jerusalem" und auf Verwendung des mantuanischen Hofes erfolgte im Juli 1586 Tassos Freilassung. Aber der Dichter war und blieb fortan ein gebrochener Mann, der auf unstäten Wanderungen den Rest seines Daseins verbrachte und bis zu seinem am 25. April 1595 im Kloster San Onofrio zu Rom erfolgten Tode in wachsender Düsterkeit nur ein Schatten seines glänzenden Ich von ehemals schien. Seit seiner Befreiung widmete er sich einer völligen Umarbeitung seiner größten Schöpfung „Das eroberte Jerusalem", welche als Frucht seiner Askese, seiner grübelnden Reflexionen über Fragen des Glaubens und der Kunst, das frische Leben und die Farbenfülle der ersten Bearbeitung fast austilgte und ein trauriges Zeugnis von gewissen Stimmungen der Gegenreformation ward. Eben dies „Eroberte Jerusalem" sollte Tasso eine feierliche Dichterkrönung in Rom bringen, die er indes nicht mehr erlebte.

In Tasso begegneten sich die Eigenschaften, Antriebe und notwendigen Endziele eines großen poetischen Talents mit jenen religiös-politischen und

litterarisch-akademischen Tendenzen, welche der Gegenreformation ihr eigenstes Gepräge aufdrücken. Als Lyriker gehört Tasso nur insofern zu den „Petrarchisten", als er sich dem Spiel mit angekünstelten Empfindungen, mit konventionell poetischen Situationen nicht fern hält. Daneben sind in seinen Gedichten echte poetische Stimmung und innere Erlebnisse in herkömmliche Umhüllungen gekleidet, während der Dichter für sein Unglück, seine Melancholie unmittelbare, schwermütige, tiefinnige Klänge findet, sich auch sonst über das Spiel mit Bildern und rhetorischen Floskeln durch wahrhafte Empfindungen siegreich erhebt.

Torquato Tassos Ruhm und Weltruf beruht inzwischen, da sein Jugendgedicht „Rinald" nur eine Talentprobe des Achtzehnjährigen war, auf seinem großen Epos „Das befreite Jerusalem", welches die herrschende Stimmung der damaligen katholischen Welt in eine höhere Region trug, indem es seinen Stoff aus der Geschichte des ersten Kreuzzugs schöpfte. Von mächtiger Anlage, in der Mitte der überlieferten Geschichte beginnend, setzt Tassos Gedicht bei der letzten Rast des Kreuzheers in Tortosa, bei der Erkiesung Gottfrieds als Oberbefehlshaber des Kreuzheers ein und schließt mit der Eroberung der heiligen Stadt. Retardierend und vorwärts schreitend, lenken Erfindung und Ausführung des Gedichts die Teilnahme von vornherein und weiterhin vorzugsweise auf die vom Dichter erfundenen romantischen Episoden und Gestalten, die lebensvoller und schöner sind, als die trockenen historischen Partieen. Die Liebe, Todesgefahr und Errettung Olinds und Sophroniens, die Erscheinung Armidas im Lager der Christen, die Flucht Erminias, die Verwundung und Taufe Clorindes durch Tancred, die Schilderung der Zaubergärten Armidens übertreffen alle jene Szenen, welche den Chroniken des ersten Kreuzzugs entstammen. Von den historischen Episoden erscheinen lediglich die Wiedergabe der freudig-schmerzlichen Erschütterung des Christenheers beim ersten Anblick Jerusalems und die Schilderung des wundergleichen Regens, welcher der großen Dürre folgt, den erfundenen romantischen Teilen des Gedichts ebenbürtig. Im Ganzen bleibt es unverkennbar, daß Tassos große Begabung ihn mehr zum Anmutigen, Reizvollen, als zum Erhabenen und Pathetischen hinwies, wie echt auch das Pathos einzelner heroisch-rhetorischer Stellen sein mag. Die bildliche Anschaulichkeit der Erzählung, der Zauber der romantischen Erfindung und vor allem jener der Sprache, der klangvoll schönen Oktaven, gaben dem Werke eine gewisse Volkstümlichkeit; es ward bald nach seinem Erscheinen selbst in die italienischen Dialekte übertragen, rezitiert und gesungen, wie ein Volksepos früherer Tage. Tassos unvollendetes Gedicht „Die sieben Tage der Weltschöpfung" ist ein trüb-asketisches Produkt seiner Spätzeit und hat nur einzelne beschreibende Stellen voll Kraft und lebendiger Schönheit. Außer seinen lyrischen und epischen Gedichten schuf Tasso das Schäferdrama „Aminta", ein dramatisches Idyll, welches bei einem glänzenden Hoffest in Ferrara dargestellt, eine überaus einfache Handlung durch lyrische Fülle, durch die wirkliche Schönheit der beschreibend-erzählenden Teile, durch den musikalischen Wohllaut der Verse, namentlich

der Chöre, belebt, eine echte Frucht der träumerisch-genußsüchtigen und doch befangenen Stimmung, wie sie im Italien der Gegenreformation gedieh. Die Tragödie „König Torrismondo“ gehörte in Anlage und Ausführung zu jenen akademischen Tragödien, welche in der äußerlichen formellen Nachahmung der Antike das Heil suchten. Selbst die echte Begabung eines Tasso widerstand dem Zuge nicht, der die italienische Dichtung zur lebens- und seelenlosen Rhetorik führte und der auf die geringeren Dichter in seiner Zeit noch viel stärker und unablässiger wirkte.

Die Verhältnisse Italiens in jenen Jahrzehnten brachten es mit sich, daß die Poetengruppe, welche dem formellen Idealismus der akademischen Rhetorik huldigte, bald in den Vordergrund trat und das Übergewicht über jene erhielt, welche nach dem Vorangang des Tasso sich durch die kirchliche Bewegung ergreifen und mit lebendiger Begeisterung durchdringen ließ. Jede Begeisterung, jede Wahrheit brachte Gefahr — kein Wunder, daß das Glaubensfeuer, welches Tasso durchglüht hatte, rasch erlosch. Der Erfolg des „Befreiten Jerusalem“ rief zunächst eine Reihe epischer Dichtungen verwandter Tendenz ins Leben. So „Die Malteide“ des Giovanni Fratta, das die Seeschlacht von Lepanto feiernde Epos „Die siegende Christenheit“ des Francesco Bolognetti, „Das wiedereroberte Kreuz“ des Francesco Bracciolini (1566—1644), dessen Held, der oströmische Kaiser Heraklios, nach der Legende den Neupersern das von ihnen bei der Einnahme Jerusalems erbeutete „heilige Holz“, das Kreuz des Erlösers, wieder entreißt, ein Symbol des Sieges über Heiden und Ketzer. Größeren Beifall als dies gläubige Epos und das im Stoff verschiedene, im Geist verwandte „Eroberte Rochelle“ desselben Dichters, fand Bracciolinis burleskes Gedicht „Die Verspottung der Götter“, welches durchaus im Einklang mit seinen ernsten poetischen Bestrebungen stand und eine poetische Verhöhnung der heidnischen Götterwelt, des Heidentums selbst und seiner modernen Anhänger darstellte.

Vielseitiger und wenigstens auf einem Gebiete selbständiger als die oben genannten Poeten erwies sich Gabriello Chiabrera aus Savona im Genuesischen (1552—1637), der gepriesene Lyriker der Gegenreformation, der Pindar Italiens, dessen wirkliches Verdienst es war, daß er in seinen Oden den Bann der petrarchischen Formen durchbrach, Reichtum und Mannigfaltigkeit der lyrischen Weisen erstrebte. „So wurde Chiabrera der Schöpfer vieler neuen lyrischen Formen, welche teils nach älteren Mustern, teils nach Analogie der Barzelletten und Volkslieder, teils ganz frei gebildet erscheinen. Mehr noch als diese Formen selbst ist es die schöpferische That als solche: daß er für seine Ideen und Empfindungen neue Formen sich schuf und sie nicht in die alten überlieferten einkleidete — die Chiabreras Ruhm und Verdienst ausmacht“ (Ebert). Ihrem Gehalt nach sind die Gedichte Chiabreras durchaus von dem zu seiner Zeit herrschenden und in den Jesuitenschulen gepflegten Geist erfüllt. Seine „Kleinen Dichtungen“ behandeln solche biblische und legendarische Stoffe, die wie „Der Sieg Davids über die Phi-

lister", „Die Befreiung des heiligen Petrus", „Die Bekehrung der heiligen Magdalena" der Entfaltung einer ostensiblen und tendenziösen Frömmigkeit und Kirchlichkeit besonders günstig erschienen. In seinen „Frommen Gesängen" verherrlicht der Poet die allerheiligste Jungfrau und andere Heilige; vor allem aber dient Chiabreras Dichtung der Verwünschung der Ketzer, der Reformatoren und ihres Anhangs, der Lobpreisung der neuen Glaubenshelden, zu denen die Bekämpfer der Hugenotten und der niederländischen Protestanten in erster Linie gerechnet werden. Als Dramatiker zeigte sich Chiabrera durchaus als Geistesverwandter der gleichzeitigen Akademiker und Pastoralpoeten, als Epiker versuchte er den Ton Bojardos anzuschlagen. Stark machte sich der religiöse Zeitgeist auch in den dramatischen Bestrebungen des Florentiners Giammaria Cecchi (1518—1587) geltend, welcher außer den lebendigen, an die älteren Lustspiele der Hochrenaissance angelehnten Komödien „Der Kauz", „Die Herzkranke", „Die Pilgerinnen" u. a. mehrere biblische und Legendendramen schrieb, die, wie „Die Bekehrung Schottlands" oder „Der Tod König Ahabs", die Perspektive auf den Triumph der reinen und alleinseligmachenden Kirche eröffneten.

Gleich Cecchi noch unter den Eindrücken der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts aufgewachsen, unzugänglicher als Cecchi für die eigentlich gegenreformatorischen Anschauungen zeigte sich Speron Speroni aus Padua (1500—1588), dessen Tragödie „Canace und Macareo" sowohl für die gemütlose Kälte und brutale Grausamkeit, als für die rhetorisch-lyrische Richtung des spätern italienischen Dramas vorbildlich ward. Speron Speroni bildete gleichsam ein Mittelglied zwischen dem älteren Humanismus und dem spätern Akademismus. Ein charakteristischer Vertreter des letztern ist Lionardo Salviati aus Florenz, das Haupt der vielberühmten Crusca, der „Kleien-Akademie", welcher im Geiste der Zeit eine gereinigte Bearbeitung des Boccaccioschen „Decamerone" veranstaltete, als Komödiendichter auch das Lustspiel, namentlich in seinem „Meister Krebs", aus der Aretinoschen Verherrlichung der klugen und geschickten Schufte herauszuführen suchte. Im allgemeinen ging der Zug der italienischen Dichtung dahin, der Darstellung der umgebenden Wirklichkeit, des realen Lebens der Gegenwart, so viel als immer möglich zu entrinnen. — Daß sich aber auch in die modische Pastoralpoesie, in die höfische Idylle, welche allen Lieblingsneigungen der gebildeten Kreise jener Tage entsprach, sehr bewußt die Tendenz einmischte und die scheinbare Naivität in zweifelhafte Beleuchtung rückte, erweist vor allem Tassos vielgepriesener Nebenbuhler und Gegner auf dem Gebiete der eleganten Hirtendichtung, Battista Guarini aus Ferrara (1537—1612), dessen Hauptwerk: „Der getreue Hirt" (Il pastor fido) als die Krone der Schäferdichtungen gefeiert und weit verbreitet wurde und durch Mischung natürlicher Empfindung und konventioneller Sittenlehre, lyrischer Anmut und theatralischer Würde entzückte. Der innere Widerspruch zwischen der asketischen Tugendlehre und dem glücklichen Ausgang des Guarinischen Gedichts war in der italienischen Litteratur der Zeit allgemein, zwischen der Zeit-

tendenz und der künstlerischen Notwendigkeit mußten unablässig Kompromisse gesucht werden.

Vom lyrischen Drama Guarinis, dessen „Getreuer Hirt“ natürlich zahlreiche Nachahmer fand, war nur noch ein Schritt zur Operndichtung; der Anteil der Musik an den Darstellungen der Pastoralen bestärkte die längst vorhandene Überzeugung, daß die musikalische Beigabe die Würde des Eindrucks nur erhöhen könne. Die Poeten, welche die „Oper“ begründen halfen, hatten keine Vorstellung davon, daß die Musik in dieser Verbindung und unter den obwaltenden allgemeinen Umständen alsbald die herrschende Kunst werden müsse, wähnten vielmehr auf dem neu eingeschlagenen Wege die Herrlichkeit der antiken Tragödie zurückzugewinnen. Namentlich Ottavio Rinuccini aus Florenz (1565—1621), dessen „Dafne“, „Eurydice“, „Aretusa“, „Ariana“ durch klaren Aufbau der Handlung, lyrische Wärme, einfachen Fluß und Wohllaut ausgezeichnet waren, betrachtete die neue Gattung des Dramas als einen wesentlichen Gewinn. Jedenfalls gestattete die Oper noch besser als die Schäferdichtung, sich auf einen Boden zurückzuziehen, den man für einen rein menschlichen hielt, welcher jedoch in Wahrheit ein völlig konventioneller war und die höchste Leistung der Dichtung, die wahrhafte Menschendarstellung, völlig aufhob.

Die willige oder gezwungene Unterordnung unter die allgemeine Anschauung der Gegenreformation verhinderte nicht, daß sich in der italienischen Litteratur einzelne grollende, oppositionelle Stimmungen noch erhielten und gelegentlich geltend machten, freilich auf Gefahr ihrer Träger, die mit der Abweichung vom herrschenden Geist und dem Widerstand gegen die kirchliche oder weltliche Autorität in der Regel das Leben wagten. Als Vertreter der Oppositionslitteratur sind der Philosoph und Poet Giordano Bruno aus Nola in Kampanien (1550—1600) nach abenteuerlichem vielbedrängtem Wanderdasein auf dem Scheiterhaufen des Campo dei Fiori zu Rom gestorben, dessen lyrische Gedichte teils seinen philosophischen Pantheismus bekennen, teils in bitterer Satire sich wider seine Gegner wenden, während seine einzige Komödie „Der Lichtzieher“ in den vollen Cynismus der Kurtisanenkomödie der Früh- und Hochrenaissance wieder einlenkt; ferner Lucilio Vanini aus Taurisano (1585—1619), welcher durch Henkershand zu Toulouse endete und in seinen Gedichten Geistesverwandtschaft mit Giordano Bruno zeigt; Tommaso Campanella aus Stilo in Kalabrien (1568—1639), der lange Jahre im Kerker zubrachte und in poetischen Betrachtungen die drei Hauptübel der Welt: Tyrannei, Sophismus und Heuchelei auch im Kerker bekämpfte, sich „in Banden frei, nicht einsam und doch einsam, der niedern Welt ein Thor und doch dem Auge göttlichen Sinnes ein Weiser“ fühlte, zu verhängnisreicher Berühmtheit gelangt. — In ihren persönlichen Schicksalen spiegelte sich ein Stück Zeitgeschichte. Auch der Satiriker Trojano Boccalini aus Loretto (1565 bis 1613), dessen „Neuigkeiten vom Parnaß“ und „Der politische Probierstein“ mit scharfem Spott und voll warmer Leidenschaft die spanischen Bedrücker Italiens angriffen, bereitete sich mit seiner litterarischen Thätig-

keit den Untergang und ward im spanischen Auftrag von Banditen ermordet. — Glücklicher fuhr Cesare Caporali aus Perugia (1531—1601), welcher in seiner in Terzinen verfaßten „Reise zum Parnaß" die unwürdige Abhängigkeit der italienischen Litteratur seiner Zeit von bedenklichen Machthabern und Patronen geißelte und im „Leben des Mäcen" die niedrige und schamlose Schmeichelei der Dichter und Litteraten parodierte, auch ein Testament des Mäcenas fingierte, in welchem ein dürftiges Hospital für die bettelnden Tugenden errichtet wird. Gegenüber der allgemeinen Stimmung und der Unterwürfigkeit auch bessrer Geister hatten diese vereinzelten Regungen keine andre Bedeutung, als daß sie die unterirdische Fortdauer des trotzigen Individualismus der Renaissanceperiode von Zeit zu Zeit bezeugten.

Unbedingter noch, aber zugleich auch eigenartiger, lebensvoller und volkstümlicher, offenbarte und bethätigte sich der Geist der Gegenreformation in Spanien, während der zweiten Hälfte des sechszehnten und des gesamten siebzehnten Jahrhunderts. Auf spanischem Boden hatte die Renaissance bedeutende aber immerhin nicht allgemeine geistige Wirkungen geübt, die in den letzten Tagen Karls V. gleichfalls eindringenden reformatorischen Ideen waren rasch in Blut und Feuer erstickt worden. Seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts kämpften die restaurierte katholische Kirche und die spanische Weltmacht vereint gegen den Protestantismus im gesamten Europa und Spanien brauchte in diesem Kampfe, welcher der Sinnesweise der Nation übrigens durchaus entsprach, seine Kräfte derart auf, daß bereits um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ein völliger Verfall des Reiches wie der Nation sichtbar ward. Der endlose Krieg gegen die abgefallenen niederländischen Provinzen, der Seekrieg mit England, die Vertreibung der Morisken, der Nachkömmlinge der spanischen Araber vom Reichsboden, die Teilnahme am dreißigjährigen Kriege in Deutschland, der beneidete und doch nur verhängnisreiche Besitz der ungeheuren überseeischen Reiche, welche nach den ersten Kulturansätzen in toter Erstarrung lagen, alles trug dazu bei, die Verhältnisse immer ungünstiger zu gestalten. Gleichwohl erschien die Zeit der Könige Philipp II. bis Philipp IV. dem spanischen Volke als die große Periode seiner Geschichte und war es in gewissem Sinne ohne Zweifel.

Unter der Pflege fanatischer und ekstatischer Religiosität, einer Loyalität, welche in ihrer Weise gleichfalls einzig war, und einer wesentlich aristokratischen Lebensanschauung, entwickelten sich der Nationalcharakter und die geistige Kultur Spaniens zu hochgesteigerter Eigentümlichkeit und keine zweite Litteratur des Zeitalters der Gegenreformation zeigt neben allen Tendenzen des restaurierten und streitfertigen Katholizismus eine gleiche Frische, Vielseitigkeit und wahrhaft großartige Volkstümlichkeit, wie die spanische. In dem Lande, wo die Inquisition populär war, wo der Krieger und der Priester die einzigen bewunderten Gestalten blieben, wo der Traum von Wiederherstellung der kirchlichen Einheit am längsten geträumt wurde, verbanden sich die gegenreformatorischen Tendenzen leicht und zwanglos mit allen andern Elementen der spanischen Litteratur. „Auf dem Untergrund der kirchlichen Gesinnung, die

sich in einzelnen Fällen zur Andachtsglut, zur visionären Verzückung steigert, in allen Fällen aber sich in den Werken der Dichter mit immer neuem Wortprunk äußert, erhebt sich die spanische Lebensanschauung, nach welcher die ritterlichen Tugenden und Gesinnungen ausschließlich Eigentum der höhern Stände sind, die auch allein berufen erscheinen, den ausgebildeten und eigentümlich zugespitzten Begriff der Ehre zu pflegen, welcher in einem despotischen Staatswesen die Unabhängigkeit und Würde des Einzelnen wiederherstellt. Die Gesetze der Ehre und namentlich der Familienehre stehen nach spanischer Auffassung zwar mit den Antrieben des Herzens und des Bluts, mit der Liebe, welcher der edel fühlende Spanier unterthan und bis zum Tode getreu ist, in einem beständigen Konflikt; aber dieser Konflikt ist eben das Leben, seine glückliche Lösung oder sein tragischer Ausgang Glück und Unglück des Getroffenen. Den untern Klassen gönnt die gleiche Lebensanschauung, unter Leitung und Zucht der Kirche, einen harmlos-behaglichen, von zu großen sittlichen und materiellen Anforderungen nicht behelligten Daseinsgenuß und gestattet, daß sie sich in bunter Mannigfaltigkeit und scharf ausgeprägter Eigenart in ihrer Weise entwickeln. Die gesamte übrige Welt, soweit sie nicht Spanien unterworfen ist, erscheint im Lichte dieser Anschauung als unerquicklich und barbarisch, und an den Grenzen Spaniens enden regelmäßig die klare Einzeldarstellung und Einzelcharakteristik, der gestalten- und farbenfrohe Realismus, durch welche sich die spanische Litteratur auch in diesem Zeitraum auszeichnet." (Stern).

Die besonderen Lebensbedingungen, unter denen die spanische Poesie dieses Zeitraums gedieh, kamen namentlich der dramatischen Dichtung zu gute, so daß die glänzendste Periode der spanischen Poesie als eine überwiegend dramatische erscheint. Der außerordentliche Aufschwung am Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts und das freudige Selbstgefühl, welches die Dichter zu erfüllen begann, wirkten natürlich auch auf die spanische Lyrik zurück. Da aber diese spanische Lyrik außer den Nachklängen der ältern naiven, volkstümlichen Weisen zum Pomphaften, Gespreizten, Schwülstigen und Manieristischen zu neigen begann, so fand sie zwar augenblicklich großen Beifall, ward aber noch vor dem Ausgang dieser Periode so ziemlich wirkungslos. Als Poeten der älteren Richtung zeichneten sich Francisco de Ocaña, ein religiöser Lyriker voll Innigkeit und süßer Anmut, Nuñez de Velasco, Luis de Carillo y Sotomayor, Pedro Espinosa und die Brüder Argensola aus. Schon der beste Schüler der Argensolas Estevan Manuel de Villegas (1595—1669) vermochte sich in der zweiten Hälfte seines poetischen Lebens gegen den lyrischen Ton und „Stil" des Modepoeten seiner Tage nicht zu behaupten und verfiel der Annäherung an die Unnatur und den Schwulst desselben. Dieser maßgebende und einflußreichste Poet, der Erfinder und Begründer des „gebildeten Stils" (estilo culto) war Luis de Gongora y Argote aus Cordova (1561—1627), ein Geistlicher, dessen Romanzen, Sonette, „Einsamkeiten" und lyrisch-epische Dichtungen den Naturlaut und unmittelbaren Empfindungsausdruck, die Klarheit und frische Bildlichkeit, welche der höchste

Vorzug des echten Lyrikers sind und bleiben, zu Gunsten eines Beziehungen und gequälte Vergleiche häufenden, scheinbar erhabenen Schwulstes, eines spielenden oder überladenen Ausdrucks verbannten. Der Gongorismus ward das Feldgeschrei aller derer, denen das Echte und Natürliche in der Kunst allezeit und bis auf unsere Tage ein Greuel ist, die Schule der Gongoristen breitete sich über Spanien aus und reichte den gleichzeitigen italienischen Marinisten die Hand. Echte Schüler des Meisters waren u. a. Alonzo de Ledesma aus Segovia, Felix de Arteaga, der Hofprediger König Philipps IV., Juan Tarsis, Graf Villamediana, Garcia de Salcedo Coronel. Der Gongorismus blieb übrigens naturgemäß nicht auf die Lyrik beschränkt, drang vielmehr in die epische und nicht zuletzt in die dramatische Dichtung ein, der gefeiertste Dramendichter und volkstümlichste Dichter Spaniens in der Epoche der Gegenreformation, Lope de Vega, zeigt eine unverkennbare Hinneigung zum gebildeten Stil und benutzt denselben zur Verbrämung gewisser Stellen in seinen Dramen, eben damit an den Tag legend, daß die Unnatur dieses Schwunges und Schwulstes einem gewissen Bedürfnis der spanischen Phantasie entstammte und entsprach. Den eben genannten Meister des spanischen Dramas dürfen wir mit allem Recht als den vielseitigsten, phantasiefrischesten und beweglichsten Dichter aus der Gruppe derer bezeichnen, welche vom Geist der Gegenreformation erfüllt waren. Felix Lope de Vega aus Madrid (1562—1635) war schon in seinen persönlichen Schicksalen echter Sohn seines Volkes. Als Page des Bischofs von Avila, als Student zu Salamanca, in Diensten des Herzogs von Alba, Enkels und Erben des gefürchteten Feldherrn, als Soldat an Bord der „unüberwindlichen“ Flotte Philipps II., als Schriftsteller in Valencia, wie als Sekretär des Grafen Lermos und des Marquis de Sacria übte er unablässig ein angebornes poetisches Talent von seltenster Ergiebigkeit und Leichtigkeit. Im buntesten Welttreiben, alle Lust der Erde in Liebesabenteuern und einem reichen Weltleben kostend, ja erschöpfend, blieb er der gläubige Sohn seiner Kirche und nahm bei herannahendem Alter die geistlichen Weihen, ohne darum der Dichtung oder auch nur der Bühnendichtung zu entsagen. So galt er gegen den Ausgang seines Lebens seinen Landsleuten als: „der Apollo der Musen, der Horaz der Dichter, der Vergil der Epiker, der Homer der Heldenlieder, der Pindar der Lyriker, der Sophokles der Tragiker, der Terenz der Komiker“ (Montalvan), erfreute sich auch außer Spanien als Komödiendichter verdienten Ruhmes und sucht in der That an Fruchtbarkeit und Phantasiefülle seinesgleichen in der Weltlitteratur. Seine Lyrik kommt der umfassenden Produktionskraft auf andern Gebieten gegenüber kaum in Betracht und doch hinterließ Lope religiöse Dichtungen („Als Staub werd ich dereinst beim Staube ruhen“), daneben Liebesgedichte, geistliche Romanzen voll Andachtsglut und Innigkeit, welche hinreichen würden, einem andern Poeten bleibende Bedeutung zu sichern. Als Epiker stellte er sich in dem Gedicht „Die Schönheit der Angelika“ mit Ariost, in dem Epos „Das eroberte Jerusalem“ mit Tasso in die Schranken, ohne dabei Lorbeeren zu ernten. Weit

interessanter, charakteristischer, origineller erscheint er in dem merkwürdigen Epos „Die Drachiade“, in welchem er den britischen Seehelden Franz Drake, den ketzerischen Seeräuber, den großen Meerdrachen, den Sklaven der „blutroten babylonischen Hure“ (Königin Elisabeth) bei seinem endlichen Ende kurz nach dem verunglückten Sturm auf Panama vorführt, und welches mit Dankgebeten des Christentums selbst, für die Vernichtung des grimmen Feindes der Kirche und der Christenheit schließt. — Die erzählende Dichtung „Der heilige Isidor“ verherrlichte einen Heiligen von Madrid, der aus religiöser Inbrunst die Bestellung seiner Felder vernachlässigt, weshalb die Engel vom Himmel steigen, um seine Arbeit zu thun. — Als Zeugnis des katholischen Fanatismus Lopes darf endlich auch die Dichtung „Die tragische Krone“, dem Gedächtnis der Königin Maria Stuart, der ruhmvollen Märtyrerin für die alleinseligmachende Kirche geweiht, aufgeführt werden. Auch ein komisches Gedicht „Der Katzenkrieg“, welches den Ton der Heldengedichte und ernst gemeinten Heldenromanzen parodierte, und einige Erzählungen in Prosa gehören zu Lopes poetischen Schöpfungen.

Die eigentliche Massenproduktion des Dichters erfolgte auf dem Gebiete des Dramas. Hat sich die Zahl seiner Schauspiele noch niemals genau feststellen lassen, so reicht dieselbe auf alle Fälle hoch in die Hunderte hinauf. Lope war der eigentliche Schöpfer jener dreiaktigen spanischen Komödie, die sich bald durch Handlung und Grundstimmung der Tragödie nähert, bald zum eigentlichen Lustspiel wird, „in sich aber die ganze Welt, wie sie vor der Phantasie eines Spaniers steht, jedes ernste oder heitere Motiv, jede Mannigfaltigkeit des Menschenschicksals und Menschencharakters aufnimmt, die, aus der Phantasie geboren, zunächst stärker und unmittelbarer auf die Phantasie wirkt als auf die Empfindung und das sittliche Gefühl, die nach Beschaffenheit des Stoffs sogar sehr verschiedenen und wechselnden Lebensauffassungen Raum gibt, aus heiliger und profaner Geschichte, Legende und Sage, Roman und Novelle, wie aus der Beobachtung mannigfaltigen Lebens selbst ihre Handlungsgrundlagen entnimmt, aber dramatischen Aufbau und Charakteristik immer nach dem eigentümlichen Bedürfnis des Dichters modelt.“ In der Lebensanschauung, der Erfindung, der Charakterzeichnung, der Sprache durchaus national und nationalem Bedürfnis entsprechend, tragen die vielartigen weltlichen und geistlichen Schauspiele und Zwischenspiele doch ein Gepräge, welches sie von andern leicht unterscheiden läßt. Aus der großen Zahl seien nicht als die alleinig schönsten, aber zu den schönsten und wirksamsten gehörig, die auf historischem und sagenhaftem Grund aufgebauten: „König Wamba“, „Der Komtur von Ocana“, „Die Verlobten von Hornachuelos“, „Der erste Fajardo“, „Der edle Abencerage“, „Der Stern von Sevilla“; die frei erfundnen, den spanischen Ehrbegriff zum dramatischen Konflikt zuspitzenden: „Die Köhlerin“, „Der Richter in eigner Sache“, „Strafe ohne Rache“; die heiter romantischen Schauspiele: „Die Sklavin ihres Geliebten“, „Verschmähte Schönheit“, „Die Blumen des Don Juan“; die Lustspiele: „Die Wunderkraft der Verschmähung“,

„Das Madrider Eisenwasser", „Die größte Unmöglichkeit", „Die Nacht in Toledo", „Die Johannisnacht", „Die versäumte Gelegenheit" genannt.

Unter den zahlreichen „Zwischenspielen" Lope de Vegas, derbe kleine Possen und Gaunerstückchen, sind „Der Kerker von Sevilla", „Der Halsabschneider", „Die Hexe", „Der betrogene Vater", „Der Blitzkerl" besonders charakteristisch für den derben Realismus, der sich in der spanischen Litteratur mit der Romantik und dem Idealismus der Andachtsglut und der Ehre mischte. Minder erfreulich als in den seither genannten Dramen erscheint Lope de Vega, wo er sich als Poet der Gegenreformation, der katholischen Tendenz bethätigte, wie in den Dramen „Das unschuldige Kind von La Guardia", „Der Ritter des Sakraments", „Der Hamete von Toledo". Unter den eigentlich geistlichen Schauspielen war „Der heilige Isidor von Madrid" von besonderer volkstümlicher Anziehungskraft; in den allegorischen Dichtungen „Die Ernte" und „Die Reise der Seele" und andren feierten die mittelalterlichen geistlichen Spiele eine glänzende Auferstehung.

Lopes Erfolg und Beispiel zog ein Heer von Nachahmern und Nachfolgern auf seine Wege und verbreitete die Lust am Schauspiel weithin. Von den zahlreichen Dichtern, welche vergeblich mit dem vergötterten Lope zu wetteifern suchten, waren Guillem de Castro aus Valenzia (1569—1631), der Verfasser des nationalen Schauspiels „Die Jugendthaten des Cid", ferner Juan Perez de Montalvan aus Madrid (gestorben 1638), dessen Dramen: „Die doppelte Rache" und „Die Liebenden von Teruel" unter nahezu hundert Schauspielen die beliebtesten wurden, hervorragend. Gabriel Tellez aus Madrid (1570—1645) unter dem Dichternamen Tirso da Molina auftretend, gleichfalls ein sehr fruchtbarer Dramatiker, der über 300 „Comedias" schrieb, gehört gleichfalls zur Schule des Lope. Tirso da Molina, der als Prior des Klosters Soria starb, zog als geistlicher Schauspieldichter die letzten Konsequenzen der gegenreformatorischen Anschauung in Dramen wie „Der Fluch des Unglaubens" und „Nur wer fällt, erhebt sich", in deren ersterm der Held, ein bekehrter Straßenräuber, bloß weil er gute Werke ausgeübt, d. h. seinen Vater vom Ertrag seiner Verbrechen erhalten hat und kurz vor dem Ende Buße thut, zur ewigen Seligkeit eingeht, während der ernste Zweifler ein Ende mit Schrecken nimmt.

Tirso da Molinas Weltruhm gründete sich übrigens nicht auf seine religiös angehauchten Dramen, sondern auf das tragische Schauspiel: „Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast", in welchem die typisch gewordene Gestalt des Don Juan Tenorio auftrat, voll Glut und Leben und in jener Charakteristik des Genußhelden, welche das Vorbild für alle spätern Bearbeitungen blieb. Ausgezeichnetes schuf Tirso da Molina in der heitern Komödie, die er zum vollen Lustspiel durchbildete; „Die Bäuerin aus der Sagra", „Don Gil mit den grünen Hosen", „Der Garten des Juan Fernandez", „Die Eifersüchtige auf sich selbst" sind glänzende Proben

seiner komischen Kraft, seiner Phantasie und seines witzigen Dialogs, während die Komödie „Die fromme Martha", eine kokette und sinnliche Heuchlerin mit einer für diese Zeit und dies Land seltnen Kühnheit darstellte.

Selbständiger als alle die genannten Nachfolger des Lope war ein ernster Zeitgenosse desselben Juan Ruiz de Alarcon aus Tasco in Mexiko (gestorben 1639), der durch seine Isolierung, durch die Lebensfülle, die kräftige Einfachheit, die gesunde Empfindung an Cervantes erinnert, obschon er sich die Technik des neuern spanischen Dramas voll zu eigen gemacht hatte, ja in der Energie der Motivierung, der Schärfe der Charakteristik alle Dramatiker seiner Zeit überragte. Seine bedeutendste Dichtung, das Volksdrama „Der Weber von Segovia" und sein Meisterstück in der heitern Komödie: „Die verdächtige Wahrheit" reichen hin, Alarcon für alle Zeiten den Ruf eines der besten spanischen Dichter zu sichern; die edlen Kräfte und gesunden Anschauungen des spanischen Volkes traten in seinen Dramen siegreich hervor, freilich ohne daß es ihm bei Lebzeiten gelungen wäre, sich eine Anerkennung neben Lope de Vega zu erringen.

Im unmittelbaren Anschluß an Lope und seine Schule erschien in Calderon der letzte große Dichter Spaniens, der Fortbildner und künstlerische Ausgestalter des spanischen Dramas, zugleich der letzte wahrhaft hervorragende poetische Vertreter des Neukatholizismus. Calderons Natur drängte ihn, „alle Keime des Guten, die er vorfand, durch sorgfältige Pflege zur Blüte zu zeitigen, alle unentwickelten Anlagen auszubilden, das Eckige abzuschleifen, das Lücken- und Sprunghafte zu innerm organischem Zusammenhang zu führen. Er schloß sich aufs engste an seine Vorgänger an, behielt bei, was ihnen schon gelungen war, aber verarbeitete nun das fremde Gut mit so feinem künstlerischem Sinn, bildete es so glücklich um und fort, machte so viele und so treffliche eigne Zusätze, daß er das Ganze mit vollem Recht als sein Eigentum ansprechen konnte. — Calderon hat dem spanischen Drama allerdings seine höchste Entwickelung gegeben, allein nur in einer einseitigen Richtung; er hat es in gewissem Sinn auf die steilste und schwindelerregendste Höhe geführt, über welche kein Hinausgehen mehr möglich war, allein daraus folgt noch nicht, daß er seinen Vorgängern in jeder Hinsicht überlegen sei." (Schack). Entbehrt Calderon die Naivität und Frische, durch welche Lope de Vega uns gewinnt, so schöpft seine Dichtung doch immer noch aus dem Leben. Fremdartig, ja befremdlich wie uns oft die Welt des Dichters erscheint, bleibt sie immerhin eine Welt, eine Welt freilich, welche nach Goethes Wort „an der Schwelle der Überkultur steht" und in der sich die unbefangne Auffassung des Menschen und der menschlichen Zustände in wundersamer Weise mit den Tendenzen des wiedererstarkten und streitbaren Katholizismus verquickt.

Petro Calderon de la Barca-Barreda, am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren, in der großen Erziehungsanstalt der Jesuiten und auf der Universität zu Salamanca gebildet, schlug die Laufbahn fast aller spanischen Hidalgo-Poeten ein, focht im spanischen Heere in Italien und Flandern, ward von seinem Gönner König Philipp IV. 1637 zum Ritter des Ordens

von San Jago ernannt, trat 1651 in den geistlichen Stand und starb als königlicher Ehrenkaplan und der gefeiertste Dichter Spaniens am 25. Mai 1681 zu Madrid. Außer wenigen lyrischen Gedichten hinterließ Calderon hundertundzehn Dramen, geistliche und den geistlichen verwandte Schauspiele, romantisch-historische Schauspiele, Konversationsstücke (comedias de capa y espada) und höfische Festspiele. Den stärksten und unmittelbarsten Ausdruck findet Calderons Welt- und Lebensanschauung in den besten seiner Autos und religiösen Schauspiele, unter denen „Das große Welttheater" und „Der Maler seiner Schande" aus kühner und gewaltiger Phantasie geboren sind. Im letztren Auto sucht Luzifer im Verein mit der Schuld die Menschheit zu verderben, muß aber vor dem „Mysterium der Mysterien", dem heiligsten Sakrament gedemütigt und elend geschlagen entweichen; auch „Die eherne Schlange", „Das Nachtmahl des Belsazar" sind sehr charakteristische Zeugnisse für die Glaubenskraft und Andachtsglut des großen Spaniers.

Eine zweite Gruppe Calderonscher Dramen bezeichnet den Übergang von den eigentlich geistlichen zu den weltlichen Schöpfungen des Dichters. Die besten derselben, wie „Der standhafte Prinz", „Der weibliche Joseph" (eine Verherrlichung der heiligen Eugenia) vor allen aber „Der wunderthätige Magus", dessen Held der heilige Cyprian von Antiochien ist, leuchten in mächtiger Kraft, Phantasiefülle und prächtigem Kolorit aus tausend verwandten Dichtungen hervor, und auch in so gespannten, krankhaften Erfindungen, wie „Die Andacht zum Kreuz" oder „Das Fegefeuer des heiligen Patricius" behält die Stärke und Unerschütterlichkeit des Dichters etwas Hinreißendes.

Unter den romantischen Dramen Calderons erheben sich einige zu klaren, unsre Phantasie, wo nicht unsre Empfindung überzeugenden Handlungen, andere lassen den Abstand unserer Anschauung von ihrer Phantastik und ihren spezifisch-spanischen Ehrbegriffen stark und bis zum Abstoßenden empfinden. Zu den erstren gehört das populärste seiner romantischen Schauspiele „Das Leben ein Traum", ein hochpoetisches Werk von echt menschlichem Allgemeingehalt, das schwächere „Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge", „Die Tochter der Luft", ein zweiteiliges Drama voll Kühnheit und Größe der Erfindung, Tiefe der Charakteristik, hohem Schwung der Sprache; endlich das vollendetste, damatisch spannendste und fortreißendste aller Dramen Calderons: „Der Richter von Zalamea", eine Dichtung, „in welcher der Poet über sich selbst und bei aller echten Volkstümlichkeit über sein Volk hinauswächst."

Zur zweiten Gruppe lassen sich „Des Gomez Arias Liebchen", „Luis Perez der Galicier", „Der Arzt seiner Ehre", „Drei Vergeltungen in einer" und „Für geheime Beleidigung geheime Rache!" rechnen. In ihnen allen waltet, neben der unbestreitbaren Kraft der Phantasie, der Charakteristik und Sprache, ein Element der Unnatur, der willkürlichen Spannung und berechnenden Zuspitzung, welches das frische Leben schädigt. Seine volle Meisterschaft entfaltete der Dichter im Lustspiel aus der Gegenwart, jenem Mantel- und Degenstück, welchem er durch Feinheit, frische

Belebung und Schönheitsgefühl die letzte Vollendung gab. Zu den Lustspielen dieser Art zählen wir „Dame Kobold“, „Meine Dame über alles“, „Die Schärpe und die Blume“, „Hüte Dich vor stillem Wasser“, „Das laute Geheimnis“, „Mit der Liebe ist nicht zu scherzen“, lauter Proben höchst anmutiger Empfindung und Handlungsführung. Auch unter den zu Hoffesten gedichteten allegorischen und mythologischen Spielen weisen einige wie „Echo und Narciß“, „Über allen Zauber Liebe“, „Das Wunder der Gärten“ echt dichterische Vorzüge auf und sind von jenem Schönheitsgefühl getragen, welches Calderon beinahe nie verläßt und das er seinen Nachfolgern nicht vererben konnte, wenn auch ein Hauch davon die Werke einzelner seiner Zeitgenossen und spanischen Landsleute durchdringt. Neben Calderon behaupteten sich mit Erfolg Francisco de Rojas (Zorilla) aus Toledo (1607—1660), dessen Dramen von sehr ungleichem poetischem Werte sind, der aber in dem tragischen Schauspiel „Garcia del Castañar oder Außer meinem König keiner“, einem sehr volkstümlich gewordenen Werke, in der Tragödie „Die Heirat aus Rache“, den bewegten Lustspielen „Dummes Zeug wird hier getrieben“ und „Beleidigung schließt die Eifersucht aus“ eine ungewöhnliche dramatische Begabung und namentlich energische Charakterzeichnung bewährte; Augustin Moreto (y Cabaña) aus Madrid (1618—1669), im ernsten Drama durch das tragische Schauspiel „Der gestrenge Gerichtsherr“, in der heitern Komödie durch das prächtige „Verachtung wider Verachtung“ (in Deutschland als „Donna Diana“ bekannt), durch die Lustspiele „Der Doppelgänger bei Hof“, „Der süße Herr Diego“ und „Der Marquis von Cigarral“ sich als Meister bewährend; ferner Juan Bautista Diamante (1626—1674), der Verfasser der Dramen „Der Ehrenretter seines Vaters“ und „Die Jüdin von Toledo“; Juan de la Hoz (1620—1703), der Dichter des Volksschauspiels „Der erste Stadtrichter von Sevilla“.

Mit Calderon und seinen Zeitgenossen ging die Glanzzeit des spanischen Dramas und der spanischen Dichtung überhaupt zu Ende. Der Verfall des Reiches und des Volkes machte sich, nachdem er einmal in der Litteratur sichtbar ward, mit reißender Schnelligkeit geltend, die Versuche, dem ererbten nationalen Stil neues Leben einzuhauchen und den Geist, der Calderon durchdrungen hatte, in neuen Werken zu verkörpern, blieben meist schwächliche und kurzatmige. Weder Francisco Bances Candamo aus Sabugo in Asturien (1662—1709), dessen Schauspiele „Für seinen König und für seine Dame“, „Das Duell gegen die Geliebte“, „Der Sklave in goldenen Fesseln“ in ihrer Zeit Beifall fanden; noch Antonio de Zamora (gestorben 1722), welcher in der Tragödie „Alle Schulden müssen zuletzt bezahlt werden“ die Don-Juan-Sage neu bearbeitete; noch endlich der letzte Repräsentant des altspanischen Dramas Jose de Cañizares (1676—1750), welcher seine achtzig Dramen mit starker Zuhilfenahme von Motiven, Situationen und Gestalten der älteren Dramatik schuf, vermochten die alten tiefreichenden Wirkungen hervorzubringen. Das alte

Schauspiel existierte nur noch wie das alte Spanien der Gegenreformation: weil die Kraft zu einer völligen Umbildung, einem neuen Leben, einer neuen Litteratur durch das ganze achtzehnte Jahrhundert hindurch nicht mehr vorhanden war.

Auch der spanische Roman hatte während der Blütezeit des spanischen Dramas seine volle Eigenart behauptet und namentlich der Weg, den zuerst Hurtado de Mendoza eingeschlagen hatte, war von zahlreichen Autoren mit großem Talent und Glück energisch weiterverfolgt worden. Auf dem Gebiete des Sittenromans aus dem spanischen Volksleben (Schelmenromans) zeichnete sich nächst Mendoza Vicente Espinel aus Rondo (1540—1630) aus, dessen „Leben und Abenteuer des Knappen Marcos de Obregon“ voll Erlebnis, Beobachtung, bunter Abenteuerfülle, trefflichem Erzählungston, jeden Erfolg verdiente. — Gleichzeitig schrieb Mateo Aleman aus Sevilla (1610 gestorben) den Roman „Guzman von Alfarache“, welcher die Schicksale eines Abenteurers, der nacheinander Küchenjunge, Diener, Bettler, Gauner, Kuppler, Dieb, Soldat und Spieler, Krämer, Student und Haushofmeister einer reichen Dame, Galeerensträfling ist, mit höchster Lebendigkeit erzählt. — Geistig bedeutender und vielseitiger als Espinel und Aleman war Francisco Gomez de Quevedo aus Madrid (1580—1645), von dessen zahlreichen Werken der Schelmenroman „Leben und Thaten des großen Erzgauners Paul von Segovia“ in den bunten Abenteuern eines bedenklichen Helden, schier alle Gesellschaftsklassen und Sittenverhältnisse der Zeit voll Originalität, Geist und Leben, doch auch voll Bitterkeit und Menschenverachtung schilderte, dessen berühmte „Traumbilder“ mit lebendigen Zügen und in satirischer Schärfe eine ganze Reihe von Weltzuständen und allzumenschlichen Menschlichkeiten spiegelten. — An Quevedo lehnte sich Louis Velez de Guevara aus Ecija in Andalusien (1574—1646) an, dessen Dramen „Die Herrschaft nach dem Tod“ und „Der König gilt höher als das Blut“ über seiner vorzüglichen Traumnovelle „Der hinkende Teufel“ vergessen wurden. Ein Student befreit hier bekanntlich einen in dem Zauberfläschchen eines Schwarzkünstlers eingeschlossenen Teufel, welcher ihn dafür durch die Lüfte trägt und die Dächer der Häuser abdeckt, um dem Wißbegierigen eine Reihe von Vorgängen des Lebens zu zeigen. Die Bilder, welche rasch wechseln, sind lebendig, farbenvoll, spannend, die Satire auf menschliches Thun und Treiben im allgemeinen, auf modische Thorheiten und Sitten im besondern, ist fein und doch eindringlich, die Darstellung von jenem leichten Fluß, der so oft die glücklichste Eigenschaft der spanischen Dichter ist. Das kleine Buch ward bekanntlich im achtzehnten Jahrhundert durch die französische Bearbeitung von Le Sage weit verbreitet. — Aus der großen Zahl der erzählenden Werke des siebzehnten Jahrhunderts sei schließlich noch der Roman „Periquillo der Hühnerjunge“ von Francisco Santos hervorgehoben, eine Art Parodie der spanischen Schelmenromane, dessen Held schließlich nach mancherlei Schelmenstreichen und Fährlichkeiten in der Nähe seines Geburtsdorfes ein frommer Einsiedler wird, den die Bauern bewundernd anstaunen.

Dem sechszehnten Jahrhundert und der Periode der Gegenreformation gehört auch der kurze, aber durch wenigstens einen Dichter weithin bemerkbare Aufschwung der portugiesischen Litteratur an. Noch bevor Spanien zum Weltreich emporgehoben war, hatte das eigenartige Nationalleben des kleinen stammverwandten Nachbarlandes durch die afrikanisch-indischen Seefahrten, Entdeckungen und Eroberungen begonnen. In den Zeitraum, welcher von Dom Henrique dem Seefahrer, bis zu König Sebastian reicht, drängte sich die Kulturentwickelung des portugiesischen Volks entscheidend zusammen. Der Weltstellung und dem materiellen Gedeihen Portugals in der Zeit König Manuels des Großen im sechszehnten Jahrhundert entsprach die geistige Regsamkeit, welche unter den rasch einander ablösenden Einflüssen zuerst des Humanismus, dann des restaurierten Katholizismus und namentlich der Jesuiten, die in Portugal allmächtig wurden, erfolgte. —

Als ältester Vertreter der neuern portugiesischen Poesie galt Saa da Miranda aus Coimbra (1495—1558), welcher neben portugiesischen auch Dichtungen in kastilischer Sprache schrieb, dessen „Hymnen an die heilige Jungfrau“ in besonderm Ansehen standen. Ihm schlossen sich an Antonio Ferreira aus Lissabon (1528—1569), dessen „Lusitanische Dichtungen“, nach den Bildungsidealen der Renaissanceperiode aus Oden und Episteln im horazischen Stil, aus Sonetten im Stil Petrarcas und einer, wenigstens im Stoff nationalen, in der Form freilich antikisierenden Tragödie „Ines de Castro“ bestanden; Ferreiras Schüler und Freund Pedro de Andrade Caminho, endlich Diego Bernardes aus Ponte de Barca (1540—1596), welcher unter dem Titel „Der Lima“ seine Eklogen und Episteln sammelte.

Alle diese Lyriker und klassischen Poeten wurden in den Schatten gestellt durch den Epiker des sechszehnten Jahrhunderts. „Wie sich in einer großen Sehnsucht und weltgeschichtlichen Leistung Sinn und Thatkraft des portugiesischen Volks konzentrieren, alles historische Leben desselben in der endlich vollbrachten Seefahrt nach den indischen Küsten gipfelt, so drängt sich Geist und geistige Entwickelung Portugals in dem einen wahrhaft großen Dichter zusammen, den dies Land und Volk besessen hat. In Camoëns unsterblicher Reimchronik vereinigt sich der Nachklang des maurenbesiegenden ritterlichen Mittelalters, der großen Zeit der Seezüge, Entdeckungen und Eroberungen, der christlich-kirchliche Fanatismus der Gegenreformation, alles, was das Leben Portugals in dem großen Jahrhundert durchdrungen und erhoben hatte und am Schluß dieser Zeit gefährdete. Nicht oft hat sich in einem Dichter und einem poetischen Werke eine derartige Zusammendrängung vollzogen — die „Lusiaden“ des Camoëns gleichen einer prächtigen exotischen Blüte, in welche die ganze Kraft einer langsam emporgewachsenen, eigenartigen, starken Pflanze zusammenschießt. — Keinem andern Dichter ist es zu teil geworden, so ganz und ausschließlich der Repräsentant der Kraft und des Ruhms seines Volks zu sein, wie dem Dichter der „Lusiaden“. (Stern.)

Luis de Camoëns, geboren 1524, aus edler Familie stammend, aber ohne äußere Güter ins Leben getreten, suchte nach seinen Studien in Coimbra

sein Glück am Hofe König Johanns, ward bald wegen einer Liebe vom Hof und aus der Hauptstadt verbannt, nahm an einem Seezug gegen Marokko teil, wandte sich 1553 nach Indien, wo er unter wechselvollen und großenteils quälenden Lebensschicksalen seinem Vaterlande als Krieger und in kleinen Ämtern diente und mitten unter Kämpfen und Entbehrungen sein großes, zur Verherrlichung Portugals bestimmtes Gedicht, „Die Lusiaden", schuf. Arm, wie er vor sechszehn Jahren ausgesegelt, kehrte Camoëns 1569 nach Lissabon mit dem Manuskript dieser epischen Dichtung zurück, widmete sein Gedicht bei der Herausgabe dem jungen König Dom Sebastian, hatte aber auch für den Rest seines Lebens mit der Armut zu kämpfen und litt aufs bitterste, nachdem der große Heereszug wider Marokko, zu welchem der Dichter noch im Eingang wie in den Schlußversen der „Lusiaden" aufgerufen, statt mit dem Siege Portugals mit der Mordschlacht von Alcassar geendet hatte, in welcher das Heer fast vernichtet worden und der König gefallen war. Camoëns überlebte den Sturz seiner letzten stolzen Hoffnungen kaum ein Jahr und starb 1579 im Annenkloster zu Lissabon.

Camoëns lyrische Gedichte mahnen in ihrer Verbindung wirklich tiefer Empfindung mit den traditionellen Formen der Kunstlyrik der Renaissance an Torquato Tasso, ein gleich düstres Schicksal breitet auch über die Lyrik des Lusiadendichters elegische Schatten. In seinen Sonetten, Kanzonen und Idyllen, in seinen dramatischen Versuchen erscheint der Dichter immer edel, künstlerisch feinsinnig und anmutig, alle Formen mit Meisterschaft beherrschend, auch vielseitiger und mannigfaltiger als die allgemeine Annahme voraussetzt. Aber die ganze und wahrste Kraft seines Wesens bewährte er erst in dem großen epischen Hauptwerk „Die Lusiaden" (u. A. von Donner, Eitner und Storck verdeutscht), welches in der modernen Litteratur eine eigentümliche und in der That einzige Stellung einnimmt. Die Wiederspiegelung einer ganzen Volksgeschichte in einer glänzenden Reimchronik ward von der Geschichte Portugals unterstützt. In der Fahrt des Vasco da Gama, welche „Die Lusiaden" verherrlichen, drängte sich ohne Zwang und Gewaltsamkeit die weltgeschichtliche Aufgabe der Portugiesen, die geistige Entwickelung des Volks zusammen. Vom stärksten und wärmsten Patriotismus getragen, erzählen die Gesänge der Lusiaden mit der Fahrt des Vasco da Gama alle anderen Ruhmesthaten der Portugiesen; die Besiegung des Weltmeers durch ein seefreudiges Volk, die große That, der sich umsonst Götter und Menschen, Stürme und Wogen entgegensetzen, verheißt auch die künftigen Triumphe. Mit der stolzen Freude am Leben seines Volkes verbindet sich diejenige des Dichters an den gewaltigen Szenen der Natur. „Es weht wie ein indischer Blütenduft durch das ganze unter dem Tropenhimmel geschriebene Gedicht. In den beschreibenden Teilen der „Lusiaden" werden nie die Begeisterung des Dichters, der Schmuck der Rede und die süßen Laute der Schwermut der Genauigkeit in der Darstellung physischer Erscheinungen hinderlich. Unnachahmlich sind die Schilderungen des ewigen Verkehrs zwischen Luft und Meer, zwischen der vielfach gestalteten Wolkendecke und den verschiedenen Zuständen der Oberfläche des

Ozeans. Camoëns ist im eigentlichen Sinn des Worts ein großer Seemaler. Er beschreibt das elektrische St. Elmsfeuer, das lebende Licht, dem Seevolk heilig, er beschreibt die gefahrdrohende Trombe in ihrer allmählichen Entwickelung. Das naturbeschreibende Talent des begeisterten Dichters weilt aber nicht bloß bei den einzelnen Erscheinungen, es glänzt auch da, wo es große Massen auf einmal umfaßt." (A. v. Humboldt.) In Camoëns großem Gedicht mischt sich in bezeichnender Weise die weltentdeckende und weltfrohe Begeisterung, welche die Periode der Renaissance durchdrungen hatte, mit dem Kreuzzugsenthusiasmus der Gegenreformation. Wenn der Dichter noch in den letzten Oktaven seines Gedichts zuversichtlich auf gewaltige Siege Portugals rechnete und König Sebastian zurief:

> Wenn mehr als vor dem Antlitz der Meduse
> Des Atlas Höhn vor deinem Blicke graut,
> Daß siegend dich die Flur von Ampeluse
> Als Herrn Marokkos und Trudantes schaut,
> Dann hebt die frohe, die gepriesne Muse
> Vor aller Welt dich in des Liedes Laut,
> Daß du der Alexander unsrer Zeiten,
> Nicht um Homer Achilles sollst beneiden!

so erlag er freilich in Bezug auf das Schicksal seiner Heimat einem tragischen Irrtum, aber er sprach die Stimmung und die Zuversicht der ganzen katholischen Welt, die Erwartung, daß die Erde der einen, alleinseligmachenden Kirche gehören werde, rein und stark aus.

Unter dem Einfluß dieser Stimmung und Erwartung ward in den letzten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts auch Frankreich in die gegenreformatorische Bewegung und in eine Folge dunkler gewaltiger Ereignisse hineingezogen. Die Reformation hatte in Frankreich weder die großen Massen des Volkes ergriffen und durchdrungen, noch war ihre Wirkung wie in Italien und Spanien auf vereinzelte Geister beschränkt geblieben. Von Deutschland und der Schweiz her fanden die reformatorischen Gedanken Eingang, durchdrangen breite Lebenskreise und übten auf unerschrockene und religiös gestimmte Naturen auch dann noch ihre Anziehungskraft, als die Verfolgungen begannen. Um die Zeit, wo die Gegenreformation auch den französischen Klerus, das Königshaus, die Anhänger der alten Kirche mit fanatischem Eifer erfüllte, hing eine starke Minorität der französischen Nation dem Protestantismus an. Während im Beginn dieser reformatorischen Bewegung abwechselnd die geistigen Einflüsse Luthers und des schweizerischen Zwingli französische Geister anregten und bestimmten, ward Frankreich in Jean Calvin aus Noyon in der Picardie (1509—1564) ein eigner großer Vertreter der Reformation zu teil, welcher mit selbständiger Gewalt in die Entwicklung eingriff und dem französischen Protestantismus das eigentümliche Gepräge seines strengen, logischen, festen und finstern Geistes aufdrückte. Kein Dichter, aber ein Prosaschriftsteller ersten Ranges, erlangte er neben dem gewaltigsten persönlichen Einfluß, der ihn zum geistlich-weltlichen Diktator von

Genf erhob, auch eine weitreichende litterarische Einwirkung und seine herbe Lebensauffassung, seine harte und düstre Natur erzeugten in den Reihen der französischen Protestanten eine der Kunst abgewendete, wenn nicht feindselige Sinnesweise. Die Hugenotten (obschon sich natürlich keineswegs alle der Strenge Calvins und der harten Sittenzucht von Genf unterordneten) besaßen wenige Poeten, gegenüber zahlreichen Predigern und geistlichen Schriftstellern. Von Calvins unmittelbaren Genossen bethätigte sich nur Theodor Beza aus Vezelay in Burgund (1519—1605) als poetischer Bearbeiter von Psalmen und Verfasser einer symbolischen Tragödie „Das Opfer Abrahams", sowie einer polemischen „Komödie vom kranken Papst". Den höchsten Ruhm als Dichter nach dem Sinne der französischen Protestanten genoß zu Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts Guillaume de Saluste, Seigneur du Bartas aus Montfort (1544—1590), dessen große Dichtung „Die Woche oder die Schöpfung der Welt", den besonderen Bedürfnissen der calvinistischen Phantasie voll entsprach. Der Dichter fügte seiner Schilderung der ersten sieben Welttage eine Fortsetzung in dem Gedicht „Die zweite Woche" hinzu, eine farbenreiche Ausmalung des Glückes der ersten noch sündlosen Menschen im Garten Eden. Auch die übrigen Dichtungen des hugenottischen Seigneurs schlossen sich größtenteils an das alte Testament an, eine Ausnahme macht der „Siegesgesang auf die Schlacht bei Ivry", welcher den glücklichsten Augenblick des französischen Protestantismus, den großen Triumph des damals noch protestantischen Königs Heinrich IV. verherrlichte. — Ein Kampf- und Glaubensgenosse des Bartas war Theodor Agrippa d'Aubigné aus St. Maury (1552—1630), welcher in seinen „Tragischen Gedichten" („Les tragiques") die Schrecken der französischen Glaubenskämpfe poetisch spiegelte und die Märtyrer derselben verherrlichte, während der satirische Halbroman „Abenteuer des Herrn von Fäneste" die Zeit- und Hofgenossen des unbeugsamen Protestanten (welcher an der Entwicklung der Dinge seit dem Übertritt Heinrichs IV. zur alten Kirche begreiflicherweise wenig Genugthuung fand) mit ebensoviel Geist und scharfer Beobachtungsgabe, als mit Groll und Bitterkeit schilderte. Die kleine Zahl calvinistischer Poeten erlangte um so weniger einen stärkeren Einfluß auf den großen Gang der französischen Litteratur, als die französische Hauptstadt, welche bereits, wenn auch noch nicht in der Weise späterer Tage, in allen geistigen Bestrebungen maßgebend war, während der Bürgerkriege auf Seiten der alten Kirche, ja der spanisch-katholischen Ligue stand und mehrere Jahrzehnte hindurch der Hauptherd des gegenreformatorischen Fanatismus blieb. Die Nachfolger Marots teilten wohl seine enthusiastische Bewunderung für die Antike, aber selten seine leichte Fröhlichkeit, niemals seine offenkundige Hinneigung zur Reformation. Der bedeutendste französische Dichter der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts Pierre de Ronsard (1524—1585) war zugleich ein begeisterter Verehrer der Antike, der seinen eigenen Geschmack und den seiner Zeitgenossen an den Werken der Alten zu bilden trachtete und ein Vorkämpfer der gegenreformatorischen Leidenschaft, der in seinen Oden die Guisen und Maria

Stuart mit poetischem Glanze umgab, zu den Metzeleien der Bartholomäusnacht aufrief und die Ketzerei mit der lernäischen Hydra verglich, deren Häupter nicht nur abgeschlagen, sondern auch ausgebrannt werden müssen. In Ronsard verkörperte sich die weit verbreitete Überzeugung, daß die moderne Dichtung nur in unmittelbarer Nachahmung der alten Poesie zu Gutem gedeihen könne, seine Bestrebungen glichen „einer Invasion philologischer Tendenzen in das Gebiet der modernen Litteratur", hatten „alles Herbe eines neuen und einseitigen Unternehmens" (Ranke), der Inhalt seiner zahlreichen Gedichte flößt wenig Teilnahme ein, die Form war ihm so sehr die Hauptsache, daß er ihr alles unterordnete. Ein starker Drang, die Ausdrucksmittel der französischen Poesie zu erweitern, führte den Dichter zur Hereinziehung aller erdenklichen Latinismen, gleichzeitig aber auch Provinzialismen in die französische Sprache. Schon im nächsten Menschenalter erhoben sich Stimmen gegen diese Buntscheckigkeit, gleichwohl beharrte die französische Litteratur nur allzulange bei der von Ronsard und seinen Freunden vertretenen Tendenz, „die Tempel Frankreichs mit dem Raube von Latium und Hellas zu schmücken." Dieser Tendenz entsprach auch der Versuch Ronsards zu einem Epos „Die Franciade", dessen Held, Prinz Francus, ein Sohn des trojanischen Hektor, die Verbindung Frankreichs mit dem Altertum versinnbildlichen sollte und das glücklicherweise unvollendet blieb.

Ronsards Genossen und Geistesverwandte bildeten mit ihm vereint das vielgenannte Siebengestirn (Pleïade) der französischen Poesie. In demselben erglänzten ferner die Namen Joachim du Bellay (1524—1565), als Bischof von Bordeaux gestorben, der sich als Übersetzer der „Aeneide" und als Meister des französischen Sonetts preisen ließ; Jean Antoine de Baïf (1532—1589), der französische Bearbeiter der Antigone, der Nachahmer des Martial; welcher in fanatisch katholischer Gesinnung selbst den ermordeten Coligny verhöhnte; Remy Belleau, der Anakreons Lieder übertrug, in seinen Liebesgedichten nachahmte, in seiner Komödie „Die Erkannte" ein Zeitbild zu geben versuchte, in welchem eine dem Kloster entflohene junge Nonne durch allerlei Schicksale hindurchgeführt wird; Etienne Jodelle aus Paris (1532—1573), dessen Tragödie „Kleopatra" und dessen Komödie „Eugen" in ihrer Zeit außerordentliches Aufsehen erregten und als Werke betrachtet wurden, die sich neben die besten des Altertums stellen könnten. Jodelle war unter den Dichtern der „Pleiade" (der außerdem Jean Dorat und Ponthus de Thyard hinzugerechnet wurden), der Einzige, welcher sich vom Fanatismus der Gegenreformation frei erhielt.

# Die Spätrenaissance.

In eben dem Maße, in welchem Begeisterung, Schwung, Fanatismus und künstliche Anstachlung der Gegenreformation seit den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts nachließen, tauchten einzelne Bestrebungen empor, welche an die größeren Bestrebungen der Renaissance wieder anzuknüpfen versuchten, machte sich ein neuer künstlerischer Subjektivismus geltend, der durchaus nicht kirchlich tendenziöser, sondern bei aller Devotion sehr weltlicher Natur war. In der tiefen allgemeinen Ermattung, den friedlich genußvollen Zeiten, welche den großen Bewegungen folgten, gediehen der Manierismus, die willkürliche Ablenkung aller Mittel der Dichtung auf Neben- und Unterzwecke, reifte eine Luxuskunst, eine gelehrte Poesie, welche mit der im siebzehnten Jahrhundert herrschenden aristokratischen Anschauung in beständiger Wechselwirkung stand. Namentlich in Italien und von Italien aus entfaltete sich jene Litteratur, in der sich mit hohen Ansprüchen, mit einer lebendigen oft üppigen Phantasie, mit dem Glanze sinnlicher Beschreibung, mit sicherer Formbeherrschung, der Hochmut vermeinter Vornehmheit, die Unnatur einer das Leben beinahe völlig ausschließenden, wunderlich gespreizten Bildung, begegneten. Der Druck und die Spannung der italienischen Zustände des letzten Menschenalters waren in der allgemeinen Erschlaffung gelinder geworden, doch noch immer war es keine geistig gesunde Atmosphäre, in welcher die Schöpfungen einer Spätrenaissance gediehen, durch die, zum letztenmal für lange Zeit, das litterarische Italien einem Teil Europas Gesetze gab. Inmitten der Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges, der Wirren in England und Frankreich erschien der Frieden, welcher während des größten Teils des siebzehnten Jahrhunderts über Italien waltete, neidens- und begehrenswert, der alte Ruhm, daß die apenninische Halbinsel der goldne Boden der Kunst und des Kunstgenusses sei, lebte noch einmal auf und „das Italien des siebzehnten Jahrhunderts hatte nicht allein kein Bewußtsein von seinem Verfall, sondern betrachtete und benahm sich auch als das Haupt der litterarischen Kultur.“ (De Sanctis.)

Der gepriesene Musterpoet dieser wunderlichen Zeiten war und blieb ein halbes Jahrhundert hindurch Giambattista Marini aus Neapel (1569 bis 1625), ein geborner Dichter der Höfe, der Aristokratie und der litterarischen

Akademien. In Italien wie in Frankreich mit Ehren, Schmeicheleien und Pensionen überschüttet, ein Modedichter, welcher jenen Enthusiasmus zu wecken verstand, der dicht an die Narrheit grenzte, und welcher dennoch noch vor dem Ablauf des Jahrhunderts als schwülstiger Versmacher und Geschmacksverderber ebenso tief geschmäht ward, als er einst hochgepriesen worden war, ward Marini zum Vorbilde für tausende von Poeten und Dichterlingen.

Marinis Dichtung war, obschon er lyrische und größere episch-lyrische oder beschreibende Gedichte schrieb, eine solche, für welche die poetischen Gattungsunterschiede so wenig wie die Erscheinungen des Lebens bedeuten. Die Fähigkeit, vermittels der Reflection von außen jedem Gegenstand den Schein poetischer Weihe zu verleihen, durch Enthusiasmus und Gedanken (Concetti) dem gleichgültigsten Inhalt poetischen Schein und poetische Würde zu geben, war ihm die erste, die schmeichlerische Musik des Verses die zweite Bedingung alles Dichtens, das „Erstaunen", welches der Dichter durch neue überraschende Vergleiche, gehäufte und prunkende Bilder, durch Pomp oder Glätte der Sprache weckt, die höchste Wirkung aller Poesie. Der Gesamtcharakter der lyrischen Gedichte Marinis erhellt aus diesen Voraussetzungen hinlänglich. Bilderreiche schwülstige Rhetorik, die höchstens in den Idyllen und „Epithalamien" der sinnlichen Üppigkeit Platz macht und echte Stimmung aufkommen läßt, erfüllt die Mehrzahl dieser Gedichte.

Von seinen größeren Werken sollte „Der bethlehemitische Kindermord" („La strage degli innocenti") ein religiöses Gedicht sein und war es in dem Sinne, wie die Henkerbilder der gleichzeitigen italienischen Malerei Kirchenbilder sind. In rhetorisch-pomphaftem, dem ergreifenden Gegenstand unangemessenen Ton, unter Häufung von Greuelbildern, deren Wirkung durch abschweifende Vergleiche und in einem Strom von Phrasen gleichwohl beeinträchtigt wird, ist der „Mord der Unschuldigen" ein wahres Musterwerk poetischer Unnatur. — Besser entsprach das große Gedicht „Adonis" der Natur Marinis. Trotz prachtvoller Einzelschilderungen, reizender Bilder, ja einzelner von echt lyrischer Empfindung beseelter Stellen, trotz der üppigsten Ausmalung sinnlichen Glücks, waren auch hier die Abschweifungen, die Einfälle, welche Marini Gedanken nannte, die Hauptsache und die Bewunderer Marinis schwelgten in der unabsehbaren Fülle der „Concetti" ebenso, wie in dem schwülen Gesamthauch, der durch „Adone" hindurchgeht.

Daß ein Dichter wie Marini ein Heer von Nachahmern hinter sich drein zog, bedarf keiner besonderen Versicherung. Unter den Vertretern des blühenden Schwulstes, den ganz Italien und ein Teil des Auslands als erhabnen Stil bewunderte, ragten Claudio Achillini, aus Bologna (1574—1640), G. Casoni, aus Serravalle bei Treviso, Antonio Bruni, aus Casalcum in Kalabrien, Girolamo Preti, der Venezianer Gianfrancesco Loredano (1606—1661), Piero Schettini aus Cosenza (gest. 1678) besonders hervor.

Übrigens drang der Marinismus den nächstfolgenden Geschlechtern poetischer Akademiker in Fleisch und Blut, er erfüllte die Operndichtung und

was neben der Operndichtung noch von italienischem Drama vorhanden war, er schlich sich über die Brücke der feierlichen Beredsamkeit in die Prosa ein und ward umsonst von den männlichern und frischeren Talenten des siebzehnten Jahrhunderts bekämpft. Hatten doch eben diese Talente die ganze Schwere einer unseligen Zeit zu empfinden und zu ertragen, galt der litterarische Widerstand gegen Unnatur und hohlen Schwulst meist auch als Auflehnung gegen die herrschenden Gewalten und brachten ihren Vertretern Verfolgungen und Hemmungen mannigfacher Art.

Der bedeutendste, dem gesamten Geist seiner Zeiten unabhängig gegenüberstehende italienische Poet war zu Eingang des siebzehnten Jahrhunderts Alessandro Tassoni aus Modena (1565—1685), dessen komisches Heldengedicht „Der geraubte Eimer“ im Ton des heroischen Epos einen Stadtkrieg zwischen Modena und Bologna besang. Der Gegenstand und Preis des Krieges ist ein hölzerner Eimer, welchen die Modenesen im Thore von Bologna erbeutet haben, den die Bolognesen umsonst zurückzuerkämpfen versuchen und der schließlich den tapfern Männern von Modena verbleibt. Die burleske und frisch humoristische Darstellung dieses Vorgangs traf nicht nur das falsche Pathos der neuern heroischen Epik, sondern auch den erlogenen Ernst, die spanische Grandezza, die Heuchelei und pathetische Vornehmheit, die feierliche Eselei des Akademismus, und so geschah es, daß „Der geraubte Eimer“ im Lande Pulcis, Folengos und Bernis für eine gefährliche Schöpfung galt und nur mit Mühe die Druckerlaubnis erhielt.

Einer der bittersten Gegner des Wesens und des Geschmackes seiner Tage war auch der originelle Maler Salvator Rosa aus Renella bei Neapel (1615—1673), dessen „Satiren“, im Anschluß an die ältern Capitoli in Terzinen geschrieben, zu den selbständigen Versuchen der damaligen italienischen Dichtung gehören. Namentlich die Satiren „Die Musik“, welche das musikschwelgerische Unwesen, den Opern- und Kastratenunfug, „Die Poesie“, welche die Marinisten und das eitle Treiben der Dichterakademien, endlich „Die Malerei“, welche die Unbildung, die Betrügereien der Maler, sowie den Naturalismus der Schule Caravaggios verhöhnen, mußten gerechtes Aufsehen erregen und gaben dem herrschenden Geist und Geschmack großen Anstoß. —

In einem besonderen Verhältnis zur Schule Marinis stand Fulvio Graf Testi aus Ferrara (1593—1646), welcher als jugendlicher Poet Marini nachahmte, sich aber dann durch Anschluß an Chiabrera und das Studium des Horaz zu besseren Leistungen durchrang. Testis Kanzonen sprechen „eine halb stoische, halb epikuräische Lebensweisheit aus, durch welche er sich über seine Zeit zu erheben oder doch aus ihr zu retten sucht“ (Ebert), seine Oden kämpfen gegen Hochmut, Lobsucht und niedrige Ehrbegier seiner Zeit. Alles in allem macht der Dichter den Eindruck einer jener männlichen und wahrhaft edlen Naturen, welche in den litterarischen Kreisen des damaligen Italien nur zu selten waren. Den besseren Poeten der marinischen Periode schloß sich auch der Epiker Girolamo Graziani aus Pergola bei Urbino

(1604—1675) an, dessen Hauptwerk „Die Eroberung von Granada" wieder etwas festere Formen, Ansätze wirklicher Erzählung zeigte, in seiner Empfindung übrigens Tasso verwandt war.

Eine sehr erfreuliche Erscheinung tritt uns ferner in Michel Angelo Buonarotti dem Jüngeren aus Florenz (1568—1646), dem Neffen des großen Künstlers und Dichters, entgegen. Nicht sowohl durch seine opernhaften Dramen, als durch die lebensvollen und natürlichen Komödien „Der Jahrmarkt" und „Tancia", von denen namentlich die letztere ein reizvolles Idyll ist, zeichnete er sich aus. Gegenüber der akademischen Frostigkeit läßt sich sogar den Dramen des Gian Andrea Cicognini nachrühmen, daß sie durch ihre Bühnenmäßigkeit, ihren Realismus und lebendigen Prosadialog, trotz greller Effekthascherei und Übertriebenheit, zur Erhaltung einer gesünderen Auffassung der Poesie beitrugen.

Eine Reform der bestehenden unerfreulichen Zustände, freilich eine Reform besondrer und beschränkter Art ging von einem Dichterkreise aus, der in der zur alten Kirche übergetretenen und bis 1689 in Rom lebenden Königin Christine von Schweden seine Egeria und erhabne Beschützerin verehrte. 1674 gründete die abenteuerliche Königin eine Akademie, in welcher „die Reinheit, die Fülle und die Majestät der toscanischen Sprache herrschen, nur die Meister der wahren Beredsamkeit aus dem Zeitalter des Augustus und jenem Leos X. nachgeahmt werden, der moderne schwülstige Stil ausgeschlossen sein" sollten. Es gelang, einige schon vorhandene poetische Talente, deren Bestrebungen mit den litterarischen Grundsätzen Christinens zusammentrafen, nach Rom zu ziehen, einige andere, die den neuen „reinen Stil" erstrebten, mit der neuen Akademie in Verbindung zu bringen. Nach dem Tode der Königin nahm die Akademie 1690 den Namen der Gesellschaft der „Arkadier" an, als welche sie ein Jahrhundert lang den stärksten Einfluß auf die italienische Litteratur ausübte. Dem ursprünglichen Kreise, der sich um die Königin von Schweden bildete, gehörten an: Benedetto Menzini aus Florenz (1646 bis 1708), Dichter von Sonetten, Liedern, Satiren und Verfasser des Lehrgedichts in Terzinen „Von der poetischen Kunst", das der italienischen Poesie ihre neuen Bahnen vorzuzeichnen versuchte, Bahnen, die im Grunde recht alte waren; Francesco Graf Lemene aus Lodi (1634—1704), ein anspruchsvoller Lyriker ohne besonderen Schwung, ohne Wärme, der durch seine Madrigale zum arkadischen Schäfer im voraus berufen war; ferner Christinens Lieblingspoet Alessandro Guidi aus Pavia (1650—1717), in seinem musikalischen Drama „Amalasunta" ein Marinist wie Einer, aber durch die Königin von Schweden zum „reinen Stil" bekehrt, und in diesem Stil der Dichter des mythologischen Idylls „Endymion".

Von den Florentiner Poeten, welche zur Akademie Ihrer schwedischen Majestät in Bezug traten, waren der Naturforscher Francesco Redi aus Arezzo (1626—1698), der Dichter der Dithyrambe „Bachus in Toscana", und Vincenzio da Filicaja aus Florenz (1642—1707) die bedeutendsten. Namentlich der letztere, in welchem Königin Christine „den unvergleichlichen

Petrarca wiedererstanden" sah, war nach langer Öde wieder der erste italienische Dichter von wahrhaftem inneren Gehalt, dessen Grundstimmung diejenige tiefen Ernstes, elegischer Trauer und männlichen Zorns über die ihn umgebende Unwürdigkeit blieb, eine Stimmung, die er schön und ergreifend in jenen berühmt gewordenen Sonetten auf Italien ausspricht, welche wie ein Motto über der Pforte zur neueren, in sich gekräftigten Poesie Italiens prangen:

Italia! o du, auf deren Auen
Der Himmel goß unsel'ger Schönheit Spenden,
So dir gebracht als Mitgift Leid ohn' Enden
Das klar geschrieben steht, ob deinen Brauen.

Möcht ich dich minder schön und stärker schauen!
Damit mehr Furcht und minder Lieb' empfänden,
Die, so nach deinem Reiz sich schmachtend wenden
Und dennoch dich bedrohn mit Todesgrauen.

Nicht strömen säh ich von den Alpen weiter
Bewaffnet Volk, nicht mit den blutgen Wogen
Des Po sich tränken Galliens Roß und Reiter;
Noch säh ich dich, mit fremder Wehr umzogen,
Krieg führen durch den Arm ausländscher Streiter,
Stets, siegend und besiegt, ins Joch gebogen!

Der späteren Akademie der „Arkadier" (Gli Arcadi) gehörten so zahllose „Dichter" an, daß ihr bloßes Register Bände füllt, an die Stelle der Phantastik und des schwülstigen Bilderprunks trat „eine künstliche Süßlichkeit, ein wunderliches Hirten- und Schäfertum, welches nur selten wirkliche und meist erpreßte Empfindungen auszusprechen hatte, und eine schwächliche Eintönigkeit" (Stern), die der italienischen Litteratur eben auch nicht zu Gute zu kommen vermochten. Besonders gefeierte „Arkadier" waren u. a. der römische Advokat Giambattista Zappi (1667—1719), seine talentvolle Gemahlin Faustina Zappi, eine Tochter des Malers Carlo Maratti, Innocenzo Frugoni aus Genua (1692—1768) der fruchtbarste Lyriker Italiens in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Wirkungen der italienischen Poesie auf fremde Litteraturen blieben auch im siebzehnten Jahrhundert, in der Periode Marinis und der sprachseligen Akademiker, noch immer große und waren am stärksten im benachbarten Frankreich zu spüren. Gleichwohl trat immer deutlicher und entscheidender zu Tage, daß in der französischen Litteratur bereits ein Antrieb und Zug lebte, sich von jeder Gemeinsamkeit mit der so lange als vorbildlich anerkannten italienischen Poesie zu lösen. Während durch das ganze Jahrhundert hindurch das italienische Leben in fortwährendem Niedergange begriffen war, ermattete, gleichsam einschlummerte, erfreute sich das französische Volk seit der Regierung Heinrichs IV. und der Staatsleitung des Kardinals Richelieu unablässig wachsenden Gedeihens, staatlicher Einheit und Kraft, frischen Emporstrebens auf jedem Kulturgebiete. In das Halbjahrhundert zwischen 1600 und 1650 fielen

daher ebenso zahlreiche Nachahmungen italienischer und spanischer Vorbilder, als eine Reihe von Schöpfungen, die ganz national, im entschiedenen Einklang mit dem Selbstbewußtsein der herrschenden Kreise, selbständig auftraten. Schon trug die französische Spätrenaissance ein stolzeres, schärferes Gepräge, als der gleichzeitige italienische Akademismus, schon zeigten sich Übergänge zu der litterarischen Richtung, die am Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts die alleinherrschende ward. Poetische Vertreter dieser Übergänge erblicken wir vor allen in Regnier und Malherbe.

Mathurin Regnier aus Chartres (1578—1613) schrieb, außer Episteln und Liebesgedichten, eine Reihe von „Satiren", die durch lebendige Wiedergabe, scharfe Beobachtung und leichtfertige Fröhlichkeit ausgezeichnet sind. Trotz ersichtlicher Anlehnung an Horaz und Juvenal spiegeln sie mit Glück gewisse Erscheinungen und Sittenzustände der Zeit Heinrichs IV. Die „médisance à la façon antique" ward doch zur beweglichen unmittelbar charakterisierenden Satire, für die Zeitgeschichte sind die kleinen Bilder Regniers so wichtig, als für die Geschichte der vorklassischen litterarischen Bestrebungen in Frankreich. Als noch bedeutenderer Vorläufer des spätern französischen Klassizismus hat François Malherbe aus Caën in der Normandie (1555—1622) zu gelten. Malherbes Gedichte, mit der Eleganz der Form, der klaren Bestimmtheit des Ausdrucks, bilden einen scharfen und äußersten Gegensatz zu der Poesie Marinis und erscheinen doch in einem Hauptpunkt derselben verwandt. Denn auch Malherbe betrachtete es offenbar als Aufgabe des poetischen Talents, sich immer gleich wohlredend, gleich scheinüberzeugt darzustellen und jeden von außen her oder durch die Umstände gegebenen Inhalt mittels einer ganz allgemeinen formellen Eleganz zur Poesie zu erheben. Vor allem trachtete er mit Eifer und Sorgfalt ein von fremden Elementen freies Französisch zu schreiben; durch Klarheit, Würde, zwanglosen Fluß seiner Verse zu wirken. —

Als Malherbes Schüler galt Horace de Bueil, Marquis de Racan, aus La Roche Racan in der Touraine (1580—1670), welcher mit der Dichtung „Arthenice, oder die Schäferspiele" („Les Bergeries") die italienischen eleganten Hirtendramen nach Frankreich übertrug. Der Fluß und die Eleganz der Verse, die höfische Zierlichkeit und Galanterie des Tons wurden in einer Periode höchlich bewundert, „in der kein Mensch, der dichten wollte, daran dachte, sein Herz und die Erinnerungen seines Lebens zu befragen" (Guizot.) Die übrigen Gedichte Racans, Oden, Stanzen, Sonette, zeigen die Schule Malherbes, der wir auch in den Dichtungen des François Maynard aus Toulouse (1582—1646) begegnen. Von den zahlreichen Lyrikern verwandter Natur waren Claude de Maleville, Isaac de Benserade als Sonettisten berühmt; die Streitfrage, ob ein Sonett Malevilles oder Benserades den Preis verdiene, versetzte eine Zeit lang die schöngeistigen Kreise von Paris in leidenschaftliche Aufregung. Höher als diese eleganten Modepoeten stand François de Boisrobert aus Caën (1592—1632) einer der Lieblinge Richelieus, Verfasser von Schauspielen, Possen, Novellen und „poetischen Episteln", in deren leicht hingleitenden Versen die leichtfertige

Anmut und der lebenslustige Übermut der altfranzösischen Poesie zu Wort kamen.

Neben dem Schäferspiel ward auch der Schäferroman in Frankreich eingeführt und ein französisches Werk dieser Gattung war bestimmt, den Erfolg aller voraufgegangenen in Schatten zu stellen. Es war die „Asträa" des Honoré d'Urfé aus La Batie (1567—1625), die ihren Verfasser zu einem der gefeiertsten und gelesensten Schriftsteller des damaligen Europa erhob. Den Schauplatz seiner Geschichte hatte d'Urfé in das südfranzösische Thal des Lignon, die fabelhafte Handlung in die Zeiten der Druiden und kriegerischer Kämpfe unter den Kelten verlegt. Völlig modern aber waren die Tugenden, die Vorurteile, die Ideale, welche den ausgedehnten Roman von der standhaften und todestreuen Liebe des edlen Seladon zur schönen Asträa erfüllen. Die geschraubte nnd prunkhaft theatralische Bildung und Lebensanschauung, die Überfeinerung einer zunächst noch unnatürlichen, ihrer selbst nicht gewissen Bildung, welche der französischen aristokratischen Welt jener Tage eigentümlich sind, treten uns aus der „Asträa" erkennbar entgegen; der Roman ward das Magazin jener „precieusen" Ausdrucksweise, die ein halbes Jahrhundert von der aristokratischen Gesellschaft gepflegt und erst durch den Hohn der Molièreschen Komödien überwunden ward.

Dem Geist und der Phantasierichtung d'Urfés verwandt war Jean Mairet aus Besançon (1604—1686), dessen „Chryseide und Arimand", „Silvia" und „Silvanire" von den Zeitgenossen mit jauchzendem Beifall begrüßt wurden. Mairets Tragödien „Sophonisbe", „Mark Anton und Kleopatra" und „Der große Soliman" zeigten deutlich die Grenzen seines Talents, die große dramatische Form verstand er nicht zu beleben. Auch Théophile de Viau (1590—1626), dessen Gedichte sich der Manier Gongoras und Marinis bedenklich annähern und dessen Tragödie „Pyramus und Thisbe" nur ein Vehikel für Überschwenglichkeiten manieristischer Lyrik scheint; Jean Augier de Gombauld (1570—1666), dessen „Gedicht in Prosa": „Endymion" samt dem spätern Schäferspiel „Amaranthe" hypersentimental und schwülstig genug, aber vollkommen in dem wunderlichen Zeitgeschmack waren, wurden hochgepriesen. — Gleichzeitig mit den genannten Dichtern schrieb Alexandre Hardy (gestorben um 1630) eine endlose Reihe von Dramen, deren Stoffe er der Geschichte namentlich des Altertums, modischen Romanen, italienischen und spanischen Dramen und Novellen entlehnte. In der Flüchtigkeit dieser Vielproduktion war es dem talentvollen Dichter nicht möglich, sich zu einer Individualität durchzubilden und einen eigenen Stil zu erlangen, die Einflüsse der verschiedensten Zeitgenossen und Vorbilder, also auch Marinis und der französischen Schäferdichter, machten sich in seinen Dramen geltend, in denen gleichwohl Kraft und Entwicklungsfähigkeit vorhanden war. Aus dem halben Tausend seiner Schauspiele wählte er selbst 41 Tragödien, Tragikomödien und Pastoralen für den Druck aus, unter denen die Tragödie „Marianne" von späteren Beurteilern als sein reifstes und bestes Werk erachtet wird.

Mit dem Ende der Bürgerkriege und dem Wachsen des litterarischen Lebens in Paris begann die Einwirkung bestimmter Kreise der vornehmen Geselligkeit auf die französische Litteratur. Als der erste und in gewissem Sinne berühmteste aller litterarischen „Salons" der französischen Hauptstadt erschien bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts das „Hôtel Rambouillet", in welchem Catherine d'Angennes, Marquise von Rambouillet, und ihre Tochter Julie d'Angennes, einen Kreis von Staatsmännern, Rechtsgelehrten, Schöngeistern und vor allem von Damen vereinigten, der auf die Formen der Gesellschaft, auf die Sprache, auf die Litteratur um so stärker wirkte, als er eine gewisse Zeit alleinherrschend blieb. Von Haus aus wollte das Hôtel Rambouillet neutraler Boden für die verschiedenen litterarischen Parteien sein, ward jedoch allmählich der Sammelpunkt für die Poeten, die in d'Urfés und Mairets Schöpfungen die höchste Ehre und das letzte Ziel der französischen Poesie sahen und im Verein mit den „Preziösen" die Blüte eines aristokratischen Geschmacks zu pflegen suchten. Im Hôtel Rambouillet wurden diese Poeten fortgesetzt ermutigt und bewundert. Hier galt als großer Dichter unter anderen Jean Chapelain aus Paris (1595—1674), bei Gründung der französischen Akademie durch Richelieu eines der ersten Mitglieder, der Dichter von Oden, Madrigalen, jahrzehntelang mit einem großen nationalen Epos „Die Jungfrau von Orleans" beschäftigt, dessen erste zwölf Gesänge 1656 in einer Gärungs- und Übergangsperiode herauskamen, in welcher die Weise Chapelains und seiner Genossen schon veraltet erschien. Stoffwahl und Grundgedanken waren an sich glücklich genug, aber die phantasielose Nüchternheit und die breite Rhetorik, die schleppende Handlung, die unzulängliche Charakteristik, das falsche Pathos und die abstrakte Trockenheit der Sprache lähmten jede Wirkungskraft des Stoffs. Frostiger noch und unerquicklicher berühren uns die poetischen Versuche von Jean Desmarets de Saint-Sorlin aus Paris (1595—1676), namentlich das Epos „Clodwig", die Tragödien und Tragikomödien „Aspasia", „Mirame" (an welch letzterer Richelieu mitgearbeitet haben soll), „Roxane" und „Erigone". — Zu den Poeten des Hôtel Rambouillet gehörte auch der abenteuerliche George de Scudéry aus Havre de Grace (1601—1667), geistvoll, eitel, ruhmredig, neidisch; als Lyriker, Dramatiker, Epiker auf allen Gebieten, in allen Formen „als Dichter wie als Krieger Lorbeeren heischend", Helden schaffend, die in Tapferkeit und Galanterie getreu den aristokratischen Idealen in den Tagen der Fronde entsprachen. So in seinen Tragödien „Cäsars Tod", und „Dido", so in dem Christine von Schweden gewidmeten Epos: „Alarich, oder das besiegte Rom".

Der Manierismus der Zeit erscheint nicht minder ausgeprägt als bei Scudéry bei Gauthier de Coste de la Calprenède, dem Verfasser der Tragödie „Der Tod des Mithridates" und der breiten Romane „Kassandra" und „Kleopatra", in denen mit unermüdlicher Redseligkeit die sublimen Gefühle und galantheroischen Lebensanschauungen der aristokratischen Gesellschaft unter der Regierung Ludwigs XIII. und der Regentschaft der Anna

von Österreich geschildert werden; ferner bei Marie le Roy de Gomberville (gestorben 1674), dessen Romane „Polexander" mit der spätern Fortsetzung „Die junge Alcidiane" und „Cythron" das Entzücken der Modewelt waren. Was einem Musterhelden und Musterliebhaber dieser Erfindungen angesonnen wird, ehe es der spröden Heldin gefällt, ihn durch Einwilligung zur Heirat auf den Gipfel schwindelnden Glückes zu erheben, grenzt geradezu ans Märchenhafte.

Aus der Überzahl der Poeten, welche in diese Periode gehören, ragt als eine besonders charakteristische Gestalt François Tristan l'Hérmite aus Souliers La Marche (1601—1653) hervor. Sein halbbiographischer Roman „Der in Ungnade gefallene Page" enthält eine Folge kulturhistorisch interessanter Züge und stellt sich als ein seltsames Gemisch lebendiger Anmut und modischer Gespreiztheit dar, seine Tragödie „Mariamne", welche von den Gegnern Corneilles dem „Cid" des Letzteren gegenübergestellt wurde, verband eine gewisse dramatische Steigerung und Charakteristik mit dem wunderlich unwahren und gezierten Pathos der Zeit.

Die spätesten Ausläufer der Geschmacksrichtung, an welche man beim Namen des „Hôtel Rambouillet" zunächst denkt, die letzten französischen Poeten, welche die Hinneigung zu italienischen und spanischen Mustern nicht verleugnen konnten, ragten noch in den Beginn des eigentlichen Klassizismus, in die Tage Boileaus und Molières hinüber, sie wurden von Boileau heftig angegriffen und kritisch vernichtet. Dies widerfuhr u. a. Charles Cotin aus Paris (1604—1682), schöngeistiger Abbé und unermüdlicher Versmacher, den Molière als „Trissotin" in seinen „Gelehrten Frauen" verspottete und dessen „Galanterien" in ihrer faden Süßlichkeit die schärfste Kritik Boileaus herausforderten; François Colletet (1628—1680), dessen konventionelle Galanterien und Huldigungen ebenso unerträglich waren als seine witzelnden Gedichte, ferner Pierre Lemoyne, dem Dichter des Epos „Ludwig der Heilige".

Höher als diese Dichterlinge standen einige andere Nachzügler der Asträaperiode, wie Madeleine de Scudéry (1607—1701), die Schwester George Scudérys, deren Romane „Artamenes oder der große Cyrus" und „Clelia" die französisch-aristokratische Welt in einer sehr durchsichtigen orientalischen oder römischen Umhüllung darstellten. Ideale, Umgangsformen, Zustände, Empfindungen, Gesinnungen, Persönlichkeiten und Anekdoten der „großen Welt", der französischen Gesellschaft in der Periode der Fronde und des großen Condé, überschwengliche Tugend, Sprödigkeit, höchstes Zartgefühl der Damen, heroischer Mut, unerschütterliche Anbetungstreue und hoffnungsreiche Geduld der Kavaliere, alle Prätensionen und Wunderlichkeiten, freilich aber auch die wirkliche Vornehmheit des französischen Adels, erscheinen in diesen Büchern bewahrt und verherrlicht.

Auch Paul Scarron aus Paris (1610—1660), der geistvolle Krüppel, welcher der Gemahl der schönen Françoise d'Aubigné, der späteren Marquise von Maintenon ward, gehört mit einem Teil seiner Dichtungen noch hierher. Mit der größeren Zahl derselben erwies er sich allerdings als ein sehr begabter

Lyriker und Witzling, minder „preziös“ als seine Zeitgenossen, aber dafür oft genug platt und niedrig komisch. Scarron erlangte seinen ersten größern Erfolg mit den burlesken Gedichten „Typhon“ und „Der travestierte Virgil“. Inhaltvoller als diese war sein „Komischer Roman“, in dem er sich zwar an einen spanischen Roman des Augustin de Rojas anlehnte, aber eigene Eindrücke mit der Nachahmung zu verbinden und ein Stück abenteuerlich lustiges, französisches Leben darzustellen wußte. Scarrons Tragikomödien und Lustspiele „Der Schüler von Salamanca“, „Jodellet“, „Der lächerliche Erbe“, „Don Japhet von Armenien“ wurden, bis auf einige burleske Figuren, dem spanischen Drama entlehnt; in der Leichtigkeit und Keckheit des Dialogs, der Verse, in dreisten Spöttereien und Scherzen that der französische Poet seiner Natur genug. — Als Scarrons Leben und Thätigkeit zu Ende ging, begann gerade die eigentlich klassische Periode der französischen Litteratur, deren Bestreben nach aristokratischer Würde, schwerem Ernste, niemand größeren Vorschub leisten sollte, als Scarrons hinterlassene Witwe.

# Die englische Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts.

Die Dichtung der Spätrenaissance traf überall außerhalb Italiens auf Widerstände und Hemmnisse. Je stärker in einer oder der andern der europäischen Litteraturen die volkstümlichen Elemente des sechszehnten Jahrhunderts, der Zusammenhang mit Nationalleben und Volkssitte gewesen war, um so härter und andauernder zeigte sich im siebzehnten Jahrhundert der Kampf mit dem von Italien und Frankreich her einbrechenden Akademismus, mit der neuen Auffassung, welche die Dichtung nur als gelehrte Poesie, als Ausfluß oder doch wenigstens als ein Glied im Zusammenhang wissenschaftlicher Bestrebungen begriff. In besonders eigentümlicher Weise spielt sich dieser Kampf in England ab, wo sich bis zum Ausgang des Jahrhunderts neben den von Italien und Frankreich herüberdringenden neuen Anschauungen und Bestrebungen, dem englischen Leben allein angehörige, volkstümliche Elemente behaupteten und den grundverschiedenen Schöpfungen der englischen Poesie dieses langen Zeitraums einen Charakter des Schwankens, der wechselnden Annäherung bald an die eine, bald an die andre Auffassung der Poesie, verliehen. Der vorbildliche Dichter für eine ganze Generation von lyrischen und epischen Poeten, der „Marini" Englands, ward in diesem Zeitraum John Donne aus London (1573—1631), als Sprößling einer katholischen Familie geboren, während seiner Studienzeit zur Hochkirche übergetreten und als königlicher Kaplan und Dechant von St. Paul in London gestorben. In seinen Episteln, Satiren, Sonetten, geistlichen und weltlichen Liedern betrat er kühn die Pfade einer Gedanken- und Bilderdichtung, welche von der unmittelbaren herz- und phantasiegebornen Poesie weit hinwegführten, traf und erfüllte damit das geheimste Bedürfnis seiner Zeitgenossen. „Die Kühnheit des Gedankens und die Grazie des Ausdrucks überraschen oft bei ihm in gleicher Weise. Aber zugleich wird man fast auf Schritt und Tritt in dem künstlerischen Genuß gestört durch das eitle Gepränge gelehrter Anspielungen und die gezwungene Verknüpfung verstandesmäßiger Bilder, in denen der bewegliche Geist des Dichters sich bis zur Ermüdung gefällt." (Alfred Stern.)

Unter denen, welche Donnes Bahnen folgten, erfreuten sich Abraham Cowley aus London (1618—1667), dessen Gedichte die beliebten Töne affektierter, kalter Galanterie, unnatürlicher Steigerung natürlicher Empfindung,

witziger oder gelehrter Anspielungen mit Vorliebe anschlugen, John Cleveland aus Longborough in Leicestershire (1613—1659) in dessen Dichtung ein sinnliches Element vorwaltet, welches aber keinen frischen unmittelbaren Ausdruck findet, da der Dichter sich der künstlichen, gemachten, geistreichen und prunkhaften Weise der Zeit bequemte, des größten Erfolgs. Erfreulicher erscheint die Lyrik von John Suckling (1609—1643), dessen kleine Gedichte die Weise des volkstümlichen Liedes in einer für diese Zeit wahrhaft überraschenden Lebendigkeit trafen.

Die sämtlichen eben genannten Poeten standen in den Parteiungen und Parteikämpfen, welche seit der Regierung Jakobs I. Stuart und Karls I. England bedrohten und schließlich zerrütteten, auf Seiten der königlichen, hochkirchlichen Partei. Die wenigen englischen Dichter katholischen Glaubens, wie William Habington (1605—1654) und Richard Crashaw (1600 bis 1650) schlossen sich naturgemäß dieser Gruppe an; da sie ohnehin nach ihrer Bildung die stärksten Beziehungen zu Italien besaßen, halfen sie das Gewicht und die Wirkung der akademischen Elemente in der englischen Litteratur verstärken.

Gegenüber der royalistisch-hochkirchlichen Partei erhob seit dem Eingang des siebzehnten Jahrhunderts eine Partei von streng protestantischem Bewußtsein, die puritanische, immer kühner und trotziger das Haupt, verband ihre Überzeugung von der Halbheit der englischen Reformation des sechszehnten Jahrhunderts, von der Notwendigkeit einer presbyterianischen Kirche mit der leidenschaftlichen Anhänglichkeit an jene alte parlamentarische Verfassung Englands, welche neuerdings von den Stuarts gefährdet ward. Die Verschiedenheit der politischen und religiösen Gesinnungen trat natürlich auch in der Litteratur zu Tage. Im allgemeinen waren die Puritaner Gegner aller Poesie, gleichwohl gehörte der größte englische Dichter des siebzehnten Jahrhunderts und seit dem Tode Shakespeares, ihrer Partei an und lieh derselben zu dem historischen und kriegerischen, welchen sie in dem großen englischen Bürgerkrieg erwarb, auch unvergänglichen litterarischen Ruhm.

John Milton, am 9. Dezember 1608 zu London geboren, widmete sich im Christ-College der Universität Cambridge theologischen, philosophischen, mathematischen und litterarischen Studien, lebte dann, in litterarischer Muße, seiner weiteren Ausbildung und seinen poetischen Vorsätzen, erwarb früh einen gewissen Ruf in den schöngeistig angehauchten Kreisen Londons; huldigte trotz seiner Hinneigung zur politischen und religiösen Anschauung der Opposition, dennoch der didaktischen Lyrik, der gelehrten Poesie, welche er allerdings mit einem derselben fremden, ethischen, aus seinem eigensten Geiste gebornen Pathos zu erfüllen trachtete. An den öffentlichen Zuständen der Heimat zunächst verzweifelnd, trat er 1638 eine längere Reise nach Italien an, ward in Neapel von den ersten Nachrichten über die schottische Erhebung gegen König Karl I. und die wachsende Erregung in England erreicht, eilte im Sommer 1639 nach London zurück und warf sich, anstatt in die Ausführung der großen poetischen Pläne, die er bereits gefaßt hatte, in die Strudel der Bewegung. Noch ver-

kündete er in der Flugschrift von 1641: „Das Wesen der Kirchenverfassung" litterarische Vorsätze, bat um wenige Jahre Geduld, um ein großes Werk vollenden zu können, für das „die Gedichte Homers, Virgils, Tassos ein ausführliches, das Buch Hiob ein kürzeres Modell bilden würden." Doch von 1642—1660 entstanden höchstens einzelne Gedichte, Miltons Zeit und Kraft wurden von seiner Teilnahme an der Entwicklung der Ereignisse, von seiner Thätigkeit als gewaltiger, scharfsinniger und leidenschaftlicher Publizist vollauf beansprucht. Daneben hatte er in diesen Jahren in häuslichen Leiden, in den Zerwürfnissen einer unglücklichen Ehe, die Standhaftigkeit seiner Natur zu erproben. Seine publizistische Thätigkeit im Sinne der republikanischen Partei, ebenso wie seine umfassenden Kenntnisse, verschafften ihm auch die Stellung eines Sekretärs für fremde Sprachen bei der neuen Regierung, eine Stellung, welche er noch beibehielt, nachdem er infolge der Überanstrengung seiner Augen seit 1652 vollständig erblindet war. Als nach Cromwells Tode die englische Republik zusammenbrach und im Mai 1660 die Rückberufung König Karls II. Stuart erfolgte, schwebte Milton in höchster Gefahr, der royalistischen Rache zum Opfer zu fallen. Begnadigt, trat er in das Privatleben zurück und nahm seine poetischen Pläne und Arbeiten wieder auf. Er erhob sich geistig in Regionen, in die ihm das Triumphgeschrei seiner siegreichen Feinde und der tolle, jauchzende, unheilige Lärm nicht nachtönen konnten, mit denen die lebenslustigen Massen jahrelang die Befreiung von der Puritanerherrschaft feierten, indem er sein episches Gedicht „Das verlorne Paradies" im Lauf weniger Jahre ausführte. Nachdem er noch ein zweites das erste ergänzendes und abschließendes Epos „Das wiedergewonnene Paradies" und ein Trauerspiel „Simson Agonistes" vollendet hatte, schied er am 8. November 1674 aus dem Leben.

Milton ragt unter den reflektierten, einer leblosen und gemachten Poesie zuneigenden Lyrikern seiner Zeit schon dadurch hoch hervor, daß sich sein persönliches Leben in einer großen Zahl seiner besten Gedichte rein wiederspiegelt. Seine Eindrücke und Empfindungen in der großen Revolution, deren leidenschaftlicher Mitkämpfer er war, seine häuslichen und freundschaftlichen Verhältnisse gaben ihm Anlaß zu den schönsten seiner Oden und Sonette. Aus der Mehrzahl der lyrischen Gedichte Miltons spricht ein ernster, strenger und herber Geist, dem gleichwohl ein träumerisch genußsüchtiger Hang nicht völlig fremd ist. Der Neigung zur beschaulichen, grübelnden, beschreibenden Poesie, die dem ganzen Zeitalter und der ganzen Bildung des Akademismus eigen ist, entzieht sich natürlich auch Milton nicht.

Sein Hauptwerk, das große Epos: „Das verlorne Paradies" (deutsche Übertragungen von Bodmer, A. Böttger, K. Eitner) erscheint als eine poetische Verklärung der Weltanschauung des Puritanismus, für den der Sündenfall des ersten Menschenpaares, der Kampf zwischen Gott und Satan, die wichtigste aller Welthandlungen, das größte Ereignis der Menschheitsgeschichte blieb. Die erste Schuld des Menschen, die den Tod und alle Übel des Daseins in die Welt gebracht, eröffnete der poetischen Phantasie den Blick

in alle Tiefen und Unendlichkeiten der göttlichen Weltordnung. „Mit dem Gedicht Miltons sucht der Puritanismus an alle Elemente der Bildung anzuknüpfen, die während der Jahrtausende der Menschheitsgeschichte wie zu einem großen Gemeingut angesammelt waren. Die Sagen und Erzählungen des Orients, die Mythologie der Griechen und Römer, rabbinische und patristische Überlieferung, antike und moderne Poesie, Philosophie und Theologie, Geographie, Geschichte und Astronomie: alles dies war dem Dichter geläufig, aus allem suchte er Steine für die Ausschmückung seines Werks zu brechen. Je schwerer er an der Masse des überkommenen Bildungsstoffs zu tragen hatte, desto bewundernswerter erscheint es, daß sich seine Phantasie, wenn nicht immer, so doch vielfach über das Hindernis lastender Gelehrsamkeit emporzuschwingen wußte“ (Alfred Stern). Die ungelöste Dissonanz, welche das „Verlorne Paradies“ durch den momentanen Sieg Satans hervorruft und welche auch durch die Verheißung der künftigen Erlösung nicht völlig beseitigt werden kann, will „Das wiedergewonnene Paradies“ lösen, welches Gedicht die Gestalt des Gottmenschen, den reinen, über die Versuchung triumphierenden Jesus, dem erliegenden Satan gegenüber stellt. Hier triumphiert die göttliche Reinheit über Satan, den Triumph, den der letztre vor Jahrtausenden über das erste Menschenpaar errungen hat, voll aufhebend und vernichtend. Die Neigung zur Abstraktion, zu gelehrten Abschweifungen und dogmatischen Grübeleien, welche schon das „Verlorne Paradies“ beeinträchtigte, tritt freilich im „Wiedergewonnenen Paradies“ noch weit stärker hervor und steigert sich zur unerquicklichen Dürre und gelehrten Kälte. Aber „Das verlorne Paradies“ enthält eine Fülle echten und angeschauten Lebens, die Schilderungen der Beratungen Satans und seiner Genossen, des Stolzes und Trotzes rebellischer Majestät gleichen einem Nachhall von Miltons revolutionären Erlebnissen, das Paradiesidyll, der Traum schuldlosen, heiligen und doch genußreichen Lebens, übertrifft mit zarter Anmut, mit entzückender Schilderung der morgen- und taufrischen Gärten von Eden, alle italienischen Hirtendichtungen, die hier das Vorbild waren. Der flammende Zorn, zu welchem sich Milton gegen die Sünde erhebt, klingt aus dem Innersten seiner Seele, der ganzen Leidenschaft seiner spätern Jahre heraus, so daß Goethes Wort „auch bei diesem Gedicht sei es, wie bei allen modernen Kunstwerken, eigentlich das Individuum, das sich dadurch manifestiert, welches das Interesse hervorbringe“ völlig bestätigt wird. Auch das lyrische Drama: „Simson Agonistes“ wird vom reinen Hauch puritanischen Zorns gegen die unheilige Welt belebt; in der Form und der lyrisch-rhetorischen Ausführung steht das Werk in einem denkwürdigen Gegensatz zu den Dramen der altenglischen Bühne, welche man um die Zeit der Entstehung von Miltons Werk vergeblich neu zu beleben trachtete.

Die sonstige puritanische Dichtung beschränkt sich zumeist auf Hymnen und gereimte Visionen, aus ihr ragte nur noch ein starkes und wahrhaftes Talent in der Person des phantasievollen Allegorikers John Bunyan aus Elston bei Bedford (1628—1688) hervor. Ein gottseliger Kesselflicker, welcher

sich zu einem der besten Prediger der Baptisten umwandelte, und während einer zwölfjährigen Haft sein volkstümliches Andachtsbuch „Des Pilgers Wandrung" schrieb, eine Allegorie, die durch seltne Anschaulichkeit und glückliche Energie der Sprache ausgezeichnet ist, so daß sie von englischen Beurteilern wohl als die erste und vorzüglichste aller Allegorien gerühmt wurde.

Die mit Milton und Bunyan gleichzeitige englische Litteratur der Restaurationsepoche ward nach dem harten und zum Teil heuchlerischen Druck des siegreichen Puritanismus, von der Zügellosigkeit, der leichtfertigen Frivolität, der hochaufflammenden Sinnlichkeit und Genußsucht der höheren Gesellschaft ergriffen, half in unausbleiblicher Wechselwirkung den wilden Taumel der Jahre nach 1660 verstärken. Dieser Teil der englischen Litteratur war eine Schande für Sprache und Nationalcharakter. „Er ist zwar geschickt und sehr unterhaltend, aber er ist in dem nachdrücklichsten Sinn der Worte irdisch, sinnlich, teuflisch. Seine Indezenz, wenn auch fortwährend so, wie sie nicht weniger durch die Regeln des guten Geschmacks, als durch die Sittlichkeit verurteilt wird, ist unsrer Meinung nach kein so schmählicher Fehler wie sein ganz besonders inhumaner Geist. Wir haben hier Belial, nicht wie er Ovid und Ariost inspirierte, reizend und human, sondern mit dem ehernen Auge und dem grausamen Hohn des Mephistopheles. Wir finden uns in einer Welt, in welcher die Damen sehr ausschweifenden, frechen und gefühllosen Männern gleichen und in welcher die Männer zu schlecht für irgend einen Ort, als das Pandämonium oder die Norfolkinsel sind. Wir sind mit Stirnen von Bronze, Herzen gleich dem untern Mühlstein und vom Feuer der Hölle entzündeten Zungen umgeben." (Macaulay).

Blieb in bezug auf diesen Inhalt die englische Litteratur von 1660 bis zum Ausgang des Jahrhunderts noch national und selbständig, so näherte sie sich in bezug auf das Darstellungsprinzip mehr und mehr der Grundrichtung des siebzehnten Jahrhunderts, der akademisch-rhetorischen. Da diese Richtung inzwischen im französischen Klassizismus ihr letztes Ziel erreichte und ihren höchsten Ausdruck fand, so fühlten sich auch die englischen Poeten mehr und mehr zu den Pariser Meistern und Mustern gedrängt. Bis es jedoch dahin kam, daß Pope und seine Gesinnungsgenossen sich offen und unbedingt der französischen Litteratur anschlossen, in die gelungene Nachahmung der französischen Klarheit und Korrektheit ihren höchsten Ruhm setzten, waren manche Zwischenstufen zu überschreiten. Das Schwanken zwischen der englischen Weise des Shakespeare'schen Zeitalters und den mannigfachsten Einwirkungen des Auslandes, zwischen einer realistischen und einer rein rhetorischen Kunst, dem die englischen Dichter der Restaurationsepoche anheimgegeben waren, brachte jene merkwürdige Buntscheckigkeit ihrer Werke hervor, durch welche dieser sonst nicht eben vorzügliche Teil der englischen Litteratur sofort in die Augen fällt. — Der Hauptvertreter aller Schwankungen und Übergänge war John Dryden aus Oldwickle in Northampton (1631—1700), dessen lyrische, beschreibende, allegorische und dramatische Dichtungen, sowie poetischen Übersetzungen bei großem Talent nicht allein unter der Last von Reflektion und

rhetorischem Prunk, sondern auch durch die Würdelosigkeit von Drydens Charakter, durch die Käuflichkeit und wetterfahnenhafte Veränderlichkeit seiner Gesinnungen und Ziele litten. Durch lebhafte Beschreibung zeichnet sich das erste größere Gedicht Drydens: „Annus mirabilis“ aus, welches die große Pest und den großen Brand von London poetisch paraphrasierte. Die politisch-satirischen Gedichte: „Absalon und Achitophel“ und „Die Hirschkuh und der Panther“ waren Parteidichtungen der bedenklichsten und gehässigsten Art, höher standen seine vielverbreiteten „Fabeln“, welche an phantasievollen Beschreibungen und einzelnen lebendigen Erzählungen reich, die Sprachbeherrschung des Poeten im besten Lichte zeigen. — Drydens Dramen z. B. „Die indische Königin“, „Der indische Kaiser“, „Die Eroberung von Granada“, „Aurengzeb“ verbanden opernhafte Handlungen, völlig äußerliche Charakteristik, mit rhetorisch aufgebauschter Sprache; die spätern wie „Der Herzog von Guise“ und „Dom Sebastian“ suchten sich wenigstens vom Kling-Klang des Reims zu lösen, wenn auch ihre sonstige Annäherung an die französischen klassischen Muster nicht viel bedeuten wollte. In den Lustspielen „Die Heirat nach der Mode“, „Die Liebe im Nonnenkloster“ wetteiferte der Poet an frecher Unsittlichkeit mit den verrufensten Theaterdichtern aller Zeiten, ohne das theatralische Geschick derselben zu besitzen.

Eine erquicklichere Erscheinung als diejenige Drydens war Samuel Butler aus Strensham in Worcestershire (1612—1680), dessen satirische Dichtung „Hudibras“ das scheinheilige Presbyterianertum und die englische Independentenpartei derb verhöhnte und der Volkserbitterung gegen die drückende Herrschaft und die harte Sittenzucht der Gottseligen, in der komischen Erfindung, in der Charakteristik der Hauptgestalten nur zu sehr Rechnung trug.

Dem eigentlichen Charakter der Restaurationsperiode entsprach vor allem das cynische und freche Lustspiel. Auf diesem Gebiete gelangten zu Wirkung und Ruf George Etherege (1636—1694) mit den Lustspielen: „Die Liebe in der Tonne“ und „Der Mann nach der Mode“; William Wicherley (1640—1715) mit „Die Liebe im Walde“ „Der Gentleman als Tanzmeister“, „Die Frau vom Lande“ und „Der Freimütige“, welche sämtlich Leben und Lebensanschauungen des damaligen England nur zu treu spiegelten; William Congreve (1670—1728), dessen beste Stücke „Der Achselträger“, „Liebe um Liebe“ und „Der Lauf der Welt“ erst gegen den Ausgang des Jahrhunderts entstanden.

Nachfolger und Nachahmer Wicherleys und Congreves waren Colley Cibber (1671—1757), der Verfasser von „Frauenwitz“, „Sie will und will nicht“ und „Der sorglose Ehemann“; Sir John Vanbrugh (1666 bis 1726); George Farquhar (1678—1707), in dessen Lustspielen „Das treue Paar“, „Der Werbeoffizier“, Kriegslist der Schönen“ die Wüstlinge wieder etwas herzvoller und liebenswürdiger, die galanten Schönen etwas bescheidner und weiblicher auftreten als in der vorhergehenden Gene-

ration; Edward Ravenscroft; George Granville Lord Landsdown (1667—1735) und Susanne Centlivre (1680—1722).

Auch in der Tragödie machte sich das Schwanken zwischen den Mustern der älteren englischen Dramatik, der von Italien her eindringenden Neigung zur Opernpoesie und opernhaften Anlage auch gesprochener Dramen, und endlich der strengen geschlossenen Kunstweise der Franzosen, lange genug geltend. Es zeigt sich bei Nathanael Lee aus Sheffield (1657—1693), welchen der Instinkt seiner Natur zu Shakespeare, Fletcher und Massinger zog, während ihn der Zeitgeschmack den französischen Tragikern zutrieb und dessen beste Werke „Theodosius", „Cäsar Borgia", „Lucius Junius Brutus", „Konstantin der Große" und „Das Blutbad von Paris" eben darum etwas Unsichres, Unabgeschlossenes behalten, es wirkt nach bei Thomas Otway (1651 bis 1685), der mit seinen ersten gereimten Tragödien: „Alkibiades" und „Don Karlos" den Pfaden Drydens nachging, während er mit seinen Hauptwerken „Die Waise", „Das gerettete Venedig" den Vorzügen des französischen Trauerspiels entschieden zustrebte.

Auch John Crowne, John Banks (gestorben 1706), dessen Essex sich bis zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf den Bühnen behauptete, und Thomas Southern (1660—1746) erweisen, daß die Einwirkungen der französischen Litteratur täglich stärker wurden, ohne daß man mit der heimischen Tradition entschlossen zu brechen vermochte.

Eine Unzahl von Namen und wenig bleibende, dem Empfinden und Verständnis der Nachwelt in irgend einer Weise nahe tretende Schöpfungen, sind das letzte Ergebnis von Übergangsperioden wie die eben geschilderte. In noch empfindlicherer Weise als die englische sollte in eben diesem Zeitraum die deutsche Dichtung und Litteratur von den Bestrebungen und Leistungen des Auslandes abhängig werden, es schien in der That, als wenn mit dem Beginn des siebzehnten Jahrhunderts der romanische Genius zum dauernden Siege über den germanischen gelangen würde; eine vereinzelte große Erscheinung wie diejenige John Miltons ward inmitten dieser Bewegung nicht mehr nach ihrer tiefern Bedeutung gewürdigt und wenigstens nicht als das aufgefaßt, was sie unzweifelhaft war, als eine Verheißung für bessere Zukunft.

# Die Blütezeit der niederländischen Litteratur.

In das siebzehnte Jahrhundert, die Periode der Spätrenaissance, fiel auch die Blütezeit der niederländischen Dichtung und Litteratur, welche unter so besonderen Voraussetzungen und Umständen gedieh, daß sie von keiner der seither dargestellten litterarischen Entwicklungen völlig unabhängig erscheint und der Hauptsache nach aus einer volkstümlich gewordenen, niederländisch-nationalen Auffassung und Nachwirkung des Humanismus hervorging. Allerdings wirkten auch Reformation und Gegenreformation (welche auf niederländischem Boden am Ausgange des sechszehnten Jahrhunderts eine ihrer härtesten Schlachten schlugen), die außerordentlichen Erlebnisse des niederländischen Volkes selbst, der Kampf gegen Spanien, die Entstehung des nordniederländischen Freistaats der vereinigten Provinzen, die Gewinnung der Meerherrschaft, auf die Entfaltung des neuen niederländischen (holländischen) Geisteslebens und namentlich der Poesie ein. Mit der eigentümlichen Beharrlichkeit, der energischen bewahrenden Sinnesweise jedoch, welche den Niederländern mitten in einer großen Umwälzung getreu blieb, einzelnen Scenen ihres Freiheitskampfes ein so groteskes Aussehen verlieh, Menschen und bürgerliche Zustände aber vor Zerrüttung und Untergang bewahrte, hielt man mitten unter der allgemeinen Wandlung der Dinge an der Anschauung und den Bildungsidealen der vergangenen Periode fest. Es war nichts weniger als zufällig, daß gerade in den Niederlanden die neulateinische Poesie zu einer so starken Entfaltung und lebendigen Blüte kam, es entsprach dem Sinne der maßgebenden Volkskreise, daß sich im sechszehnten Jahrhundert die fortbestehenden mittelalterlichen Kammern des Rederijker (vergl. S. 269) mehr und mehr sich in poetische und Sprachakademien umwandelten, in welchen die antike Dichtung im höchsten Ansehen stand und eine Nachahmung ihrer Vorbilder als die eigentliche Aufgabe moderner Poesie angesehen ward. Noch während des Kampfes gegen Spanien und die durch den Glaubensdruck unerträglich gewordene Herrschaft Philipps II. erhob sich die „in Liebe blühende" Rhetorikerkammer von Amsterdam (De Eglentieren) zu einer neuen Bedeutung. „Mitten in der Unbedeutendheit und Entartung, welche die Rederijker mehr und mehr charakterisierte, erstand die Amsterdamer Kammer als ein Vorbote der Zukunft. Wenn mit dem siebzehnten Jahrhundert ein Zeitalter des Ruhms

für Niederlands Kunst und Poesie anbrach, wenn zu diesem Ruhme die Zeitumstände ohne Widerrede einen wichtigen Faktor bildeten, so hat ebenso auch die unauslöschliche Energie, die unbesiegbare Begeisterung für alles Gute und Schöne, welche so viele zu Vorläufern und Bahnbrechern stempelte, dazu beigetragen. Auf dem Gebiet der Litteratur gebührt der Amsterdamer „Kammer" die Ehre, Tüchtigkeit des Gedankens, Schönheit und Harmonie der Form durch Lehre und Beispiel ins Leben gerufen und dadurch den Weg gezeigt zu haben." (Jonckbloet.) Während der bewegtesten und kampfreichsten Zeit dichteten Dirk Volkartzoon Koornhert aus Amsterdam (1522—1590), sowie Philipp Marnix von St. Aldegonde, welchem das holländische Streit- und Kampflied „Wilhelmus von Nassaue" zugeschrieben ward. Der eigentliche Begründer aber der echten holländischen Renaissancedichtung, der „holländische Martial", der, obschon Katholik, sich aller Segnungen der neuen Freiheit zu erfreuen hatte und in Behagen und Wohlstand sein Haus zum Mittelpunkt litterarischer Bestrebungen und geistreicher Geselligkeit erhob, war der Amsterdamer Kaufherr Roemer Visscher (1547—1620). Seine kleinen Dichtungen nahmen den Ruhm witziger Beweglichkeit und sorgfältiger korrekter Sprache in Anspruch, seine Teilnahme für Poesie vererbte er auf seine Töchter Anna und Maria Tesselschade Visscher. Ihm befreundet war Hendrick Laurensz Spieghel aus Amsterdam (1549—1612), ein Didaktiker von echt holländischem Gepräge, der in seinem „Spiegel des Herzens" ein größeres Lehrgedicht zu schaffen versuchte, und dabei freilich den unüberwindlichen Zug zur Nüchternheit, zur rein verstandesmäßigen Beschauung nicht verleugnete.

Die glückliche Periode, in welcher es holländischen Dichtern gelang, ein Stück wahren angeschauten Lebens, einen Zug eigner echter Empfindung in den Formen wiederzugeben, welche in ihrer Zeit und ihrem Lande als unerläßlich galten, poetische Unmittelbarkeit und Nachahmung der Alten zu verbinden, brach erst mit dem siebzehnten Jahrhundert an. Im vollen Gegensatz zu Deutschland, wo der Krieg ein Verderben wurde, dem alle materielle und geistige Frische erlag, übten der bürgerliche Krieg, die Anspannung und der Aufschwung des Nationalgefühls, in den Niederlanden ihre glücklichste Wirkung. In eben den Jahrzehnten, in denen Moritz und Friedrich Heinrich von Oranien die spanischen Heere schlugen, Martin van Tromp die feindlichen Flotten vom Meere fegte, holländische Kolonialreiche im indischen Archipel, in Südafrika und Brasilien entstanden, wuchs der Reichtum der niederländischen Städte ins Ungemessene, erblühte jene herrliche Malerkunst, welche den südlichen Niederlanden wie den Provinzen eine unübersehbare Reihe mannigfacher Schöpfungen und weittönender Namen gab, entfaltete sich in Holland das Talent der hervorragenden Dichter, welche der niederländischen Litteratur zu europäischer Bedeutung verhalfen.

Als der erste unter den Dichtern, welche die glückliche Verbindung des klassischen Stils mit lebendiger Erfindung und Charakteristik bewirkten, muß der Maler Gerbrand Brederoo aus Amsterdam (1585—1618), ein in jugendlichem Alter verstorbener Poet, genannt werden, welcher glückliche Liebeslieder

und vor allem einige volkstümliche Lustspiele, wie „Der spanische Brabanter", „Der Müller" u. a. schrieb und sicher nur durch seinen frühen Tod gehindert ward, in Wettbewerb mit Hooft, Vondel und Huygens zu treten. Von diesen drei hervorragendsten Vertretern der selbständig gewordenen, ausländischen Dichtern, namentlich den gleichzeitigen Deutschen vielfach zum Vorbild dienenden holländischen Poesie, war bei Lebzeiten Pieter Corneliszoon Hooft aus Amsterdam (1581—1647) der Gefeiertste. Staatsmann und Geschichtschreiber, Kunstsammler und Kunstkenner, vereinigte er in dem gastlichen Schloß Muyden am Zuidersee, das er als Drost bewohnte, wie im patrizischen Familienhause zu Amsterdam alles, was in den vereinigten Provinzen Anspruch auf litterarische Bedeutung erheben konnte. Er suchte den Dichterlorbeer als Dramatiker wie als Lyriker zu erringen, schrieb eine Reihe von Dramen, in welchen er vaterländischen Stoff und die rhetorische Weise des Römers Seneca miteinander zu verbinden trachtete. Kein Wunder, daß „Gheraart van Velzen" und „Barto" eben nur nach der deklamatorischen Seite, nicht nach der Seite der Handlung und Gestaltenzeichnung hin Teilnahme zu erwecken vermochten. In Hoofts Schäferspiel „Granida" zeigt sich, daß neben der lateinischen auch die moderne italienische Poesie Eingang in den Niederlanden gewonnen hatte und daß sich die ehrbare Würde holländischer Kunstbildung gelegentlich mühte, anmutig spielend wie die italienische Hofpoesie zu werden. Sein Bestes gab Hooft als Lyriker, als welcher er siegreich sowohl mit der Ungunst der heimatlichen Sprache, als mit den akademisch traditionellen Formen rang, um doch einen guten Teil lebendiger Empfindung, häuslich inniger Stimmung, vaterländischen Stolzes und frischer Naturbeobachtung zum Ausdruck zu bringen. Die lyrischen Gedichte Hoofts waren ein bemerkenswerter Fortschritt zur Leichtigkeit und Anmut, wenn auch Hooft sich der didaktischen Neigungen natürlich nicht völlig entschlagen konnte. Das Innenleben und die Persönlichkeit des gelehrten und vielseitig gebildeten Mannes, dessen berühmtestes Prosawerk, die „Niederländischen Geschichten", man mit den Historien und Annalen des Tacitus verglich, stimmten so vollständig mit den Gesinnungen und Idealen seiner Landsleute überein, daß schon um deswillen die Popularität Hoofts größer war, als die des phantasiereicheren, mächtigeren Dichters, welchen das Glück im Leben minder begünstigte. Hooft selbst ließ es an freundlicher Anerkennung für seinen großen Nebenbuhler Jost van den Vondel (1587—1679) nicht fehlen, der als ein Sohn holländischer wiedertäuferischer Flüchtlinge zwar in Köln geboren war, aber in Amsterdam aufwuchs und in Verhältnissen, die seinen natürlichen Neigungen und entschiedenen Talenten widerstrebten (er war ein kleiner Kaufmann), sich eine ausgebreitete Bildung erwarb und seit 1620 durch seine poetischen Werke einen Kreis von Freunden und Bewunderern um sich sammelte, welcher noch rascher gewachsen sein würde, wenn Jost van den Vondel nicht im Jahre 1639 zur alten Kirche zurückgetreten wäre. Trotz der in den Niederlanden herrschenden Toleranz war die Mehrzahl der Mitbürger des Dichters zu eifrig protestantisch gesinnt, um sich in diese innere Wandlung, welche natürlich nicht ohne Rückwirkung auf

Vondels poetische Thätigkeit blieb, leicht hineinfinden zu können. Die Werke Vondels sind ein interessantes Zeugnis dafür, wie stark und fest der besondere Renaissancestil der holländischen Litteratur eingewurzelt war, wie wenig die vollständige Änderung der Weltanschauung und Geschichtsauffassung, welche bei Vondel mit seinem Übertritt zum Katholizismus eintrat, an der ursprünglichen Phantasierichtung und am Ausdruck des Dichters zu ändern vermochte. Als lyrischer Dichter ließ er im Schwung, der Mannigfaltigkeit, dem bildlichen Reichtum und einem gelegentlich durchbrechenden ergreifend innigen Gefühlston alle andern holländischen Dichter hinter sich; seine Freude am Besten, was die Niederlande hatten, am Meer und aller Herrlichkeit eines seefahrenden Volkes schöpfte er nicht aus seinen Vorbildern, auch eine ganze Reihe anderer Gedichte bezeugt, daß Vondel ein Dichter von Natur war und die Schranken der akademischen Kunstauffassung in glücklicher Stunde entschlossen durchbrach. Die Hauptproduktionskraft Vondels ward dem Drama zugewandt, er dichtete eine große Anzahl von Dramen, deren Anlage und Durchführung allerdings die Überschätzung der didaktischen und rhetorischen Elemente der Poesie nicht verleugnet, welche dem Jahrhundert und ganz besonders der niederländischen Litteratur des Jahrhunderts eigentümlich war, die aber doch auch die Vorzüge kräftiger Anschauung und Situationsdarstellung, lebendiger Charakteristik, phantasievollen Tiefsinns aufweist. Das bedeutendste der Dramen Vondels ist wohl sein „Lucifer“, dem sich „Noah oder der Untergang der ersten Welt“ und viele biblische Dramen wie „Jephta“, „Samson“, „Salomo“, „König David“ anschließen. Eine Gruppe anderer Dramen ward in Anlehnung an die antike Tragödie (deren Chöre Vondel wie alle Dramatiker seiner Richtung mit besonderer Vorliebe nachahmte) gedichtet, so „Iphigenia in Taurien“, „Elektra“, „Hippolytus“. Unter den Dichtungen niederländischen Stoffes ward „Gisbrecht van Aemstel“, eine Rettung der Stadt Amsterdam aus drohender Gefahr darstellend, zum wirklichen Volksschauspiel, welches noch heute mit entschiedener Wirkung aufgeführt wird. — Im Anschluß an Vondel erhoben sich weitere Dramatiker wie Joachim Oudaan (1682 bis 1692), ein Ziegelbrenner von poetischem Talent, welcher die Trauerspiele „Johanna Grey“ und „Der Brudermord im Haag“, wie Jan Vos, der poetische Glasermeister von Amsterdam (1620—1667), welcher die Tragödien „Aran und Titus“ und „Medea“ mit einer gewissen rohen Lust an den Greueln des Stoffes verfaßte, eine Lust, die bei den Poeten Lohensteinscher Schule in Deutschland wiederkehrt.

Der dritte der großen holländischen Dichter dieses Zeitraums, Konstantin Huygens Herr von Zuylichem aus dem Haag (1596—1687), näherte sich einer unbefangenen und vom Einflusse gelehrter Poetik freien poetischen Darstellung so weit, als es bei dem allgemeinen Geiste nur immer möglich war. Huygens war vorwiegend Lyriker und beschreibender Dichter; in glücklichen Natur- und Sittenschilderungen, die er in feine Beleuchtung rückte, wetteiferte er, ohne die Grenzen seiner Kunst zu überschreiten, mit den lebendigen und trefflichen Malern seiner Tage, mit welchen er übrigens

in vielfachem persönlichem Verkehr stand. Huygens „Kornblumen" gehören unzweifelhaft zum Besten, was die holländische Litteratur aus ihren Blütetagen besitzt und es war nur zu bedauern, daß gerade dieser Dichter keine eigentlichen Nachfolger fand. — Mehr als einer seiner bekannten Zeitgenossen wie Kaspar van Baerle (Barläus), Daniel Heinsius versuchten sich gleichzeitig in der neulateinischen wie in der holländischen Poesie und ihre Gedichte in der heimatlichen Sprache standen in eben dem Maße in höherem Ansehen, als ihre philologisch-poetischen Leistungen vortrefflich befunden wurden.

Die spätere ganz und gar nüchterne, schwunglos lehrhafte und mit einem allzubreiten Behagen ihre eigene Klugheit und ihr verständiges Maß rühmende niederländische Poesie erhielt schon in der Glanzzeit einen bemerkenswerten und allbeliebten Vorläufer in Jakob Cats aus Brouwershafen in Seeland (1577—1660), dem Dichter des holländischen Hauslebens, welcher als „Vater Cats" lange Zeit hindurch der gelesenste und gepriesenste, hundertfach nachgeahmte holländische Lehrdichter blieb. Seine Hauptgedichte „Ehe" und „Trauring" atmen die robuste Zuversicht einer beschränkten Philisternatur, welche in ihrer Selbstzufriedenheit und Plattheit gar keine Ahnung davon hat, wie kläglich sie anders gearteten Menschen erscheinen muß. Ist es zu hart, wenn neuere holländische Beurteiler den vor Zeiten allgepriesenen Reimschmied, dessen Gedichte als „Vater Catsens Buch" in jedermanns Händen waren, jetzt „einen erbärmlichen Charakter und eine unerträgliche Mittelmäßigkeit" nennen, so war es doch jedenfalls ein Mißgeschick für die niederländische Litteratur und ein schlimmes Vorzeichen für die ganze Blüte niederländischen Lebens, daß ein Dichter dieses Schlages in den Vordergrund treten und der eigentliche Liebling des holländischen Bürgertums werden konnte.

# Die deutsche Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts.

Schon vor dem Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts war es den wenigen Tief- und Scharfblickenden in Deutschland nur allzuklar geworden, daß schlimme Tage in Leben und Dichtung bevorstünden. Die Glut des Glaubenshasses, über welche der Reichsfrieden nur eine dünne Decke gebreitet hatte, schlug seit dem Beginn der Gegenreformation überall wieder hell empor, Katholiken wie Protestanten rüsteten und rührten sich Alleinherrn auf deutschem Boden zu werden und das zweite Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts sah den Beginn des blutigen dreißigjährigen Kampfes, in den halb Europa hineingezogen, der aber in der Hauptsache in Deutschland und auf Kosten des deutschen Volkes ausgefochten wurde. Keiner Darstellung ist es noch gelungen, zu gleicher Zeit anschaulich und erschöpfend die vernichtenden Wirkungen des großen Krieges vorzuführen, Worte, auch die ergreifendsten, eindringlichsten, vermögen eben die Tiefe des Elends nicht auszumessen, in welche gerade der beste und tüchtigste Teil der Deutschen hinabgestoßen ward. Die Spuren des endlosen Kampfes „gruben sich tief in die Seele des deutschen Volkes ein, die Erinnerung an ihr äußerstes Elend drückte die Nation in ihren Ansprüchen, Wünschen und Hoffnungen zum letzten Maß der Bescheidung und einer beinahe stumpfsinnigen Duldung herab", eine rohe, wüste, arme Zeit folgte dem endlichen Frieden, es währte über ein halbes Jahrhundert, bevor die ersten dürftigen Anzeichen der Besserung sichtbar wurden. Im äußern Leben des verwüsteten, entvölkerten Landes sowohl, als in den Gemütern der Menschen waren die Nachwirkungen des Krieges tausendfältig zu spüren; zur Verrohung, Entsittlichung und innerlichen Verödung gesellte sich bei den höhern Ständen eine geschmacklose Sucht der Auslandnachahmung, eine sklavische Bewunderung der allerdings überlegenen Kultur und Sitte des Auslands, durch welche die Wiedergewinnung besserer Zustände im Ganzen erschwert, wenn auch vielleicht im Einzelnen gefördert wurde.

Die gemeine Not des Daseins hielt in dieser Zeit gar viele Keime edlerer Entwicklung nieder, andere erstickten inmitten der pflichtvergessnen Überhebung der bevorrechteten Kreise, die ans Licht kommenden entarteten und verkümmerten im jämmerlichen Boden. Mit dem Glaubenshaß und Glaubenstrotz des Reformationsjahrhunderts waren zugleich die religiöse

Innerlichkeit, der gläubige Schwung des deutschen Wesens erstorben, finstrer Aberglaube beherrschte den größeren Teil des Volks. Selbst das Familien-, das häusliche Leben der Deutschen litt unter der rohen Kälte, dem gespreizten Formenpedantismus, der Geschmacklosigkeit des öffentlichen Lebens ebensosehr und mehr, als unter der allgemeinen Verarmung. Ein erster wärmerer Hauch erwachte mit jenen Regungen und Anschauungen, die als Pietismus seit dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts das deutsche kirchliche und häusliche Dasein zu durchdringen begannen. Unvergessen muß es bleiben, daß die Pietisten vor allen andern Lebenskreisen sich von der Herrschaft der dumpfen Brutalität, der wüsten und platten Genußsucht befreiten. „Aber freilich, was das deutsche Leben vor allem bedurft hätte: Schwung, Kraft, Jugendfrische, stolzere Hoffnungen und Gesinnungen, feste Entschlüsse, sich dem Zustand des Elends zu entwinden, konnte von dem Pietismus nicht ausgehen. Auch seine Wirkungen waren nur ganz allmähliche, die furchtbare Erstarrung welche sich über das deutsche Gemütsleben gelegt hatte, einigermaßen lösende." (Stern).

Das Gesamtbild, welches Deutschland am Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts und nachdem ein halbes Jahrhundert Frieden gewesen war, darbot, blieb ein dunkeles, unerfreuliches und nur das mochte als Lichtpunkt in demselben gelten, daß dies kriegzertretene, gebeugte und verarmte Volk auf jedem Gebiet menschlichen Könnens und Schaffens wieder bei der Arbeit war, daß auch in den trostlosesten Zeiten des Krieges der Glaube an die geistigen Mächte, an den Beruf zu den höchsten Leistungen der Kunst wie der Wissenschaft, nie völlig geschwunden war und daß inmitten der Barbarei eine so außerordentliche Regsamkeit, eine fast verwirrende Vielheit der Bestrebungen herrschte, aus welcher am Ende doch die Ansätze, die ersten Kernpunkte einer neuen schöpferischen Periode der Dichtung emportauchten.

Schon vor dem Beginn des großen Krieges war es entschieden gewesen, daß auch in Deutschland ein Drang und Zug zur akademischen Dichtung vorhanden sei, daß eine Reihe von Poeten, unter denen namentlich die Gruppe der Heidelberger: Paulus Melissus (Schede), Peter Denaisius, Philipp von Winnenberg, sowie der auch in Heidelberg wohlangesehene württembergische Hofpoet Georg Rudolf Weckherlin (1584—1651) besondere Beachtung verdienen, neue Pfade einzuschlagen und der deutschen Dichtung größern Reichtum und Reiz der Formen zu verleihen trachteten. Diese Vorläufer der gelehrten Dichtung in Deutschland machten es bereits unzweifelhaft, daß die volkstümliche Dichtung des sechszehnten Jahrhunderts, die in dieser Zeit wachsender Verwilderung und Plattheit anheimfiel, ihre Herrschaft nicht behaupten werde. Die Wendung zur akademischen Richtung der Dichtkunst lag im ganzen Entwicklungsgang der Zeit und es wäre ein Wunder gewesen, wenn im großen Zusammenhange der europäischen Litteraturen die deutsche allein sich frei und unmittelbar lebendig erhalten hätte. Immer aber kam noch Unendliches darauf an, in welche Zeit die stärksten Bestrebungen dieser Art fielen, auf welchem Boden und Hintergrund des Lebens sie sich entfalteten. Nicht alsbald, aber rasch genug, nicht für Empfindung und Ver-

ständnis der Zeitgenossen, aber nur zu sehr für Gefühl und Urteil der Nachwelt, stellte sich heraus, daß die Hoffnung eine von den Einflüssen der Wirklichkeit unabhängige, auf theoretische Erkenntnis der poetischen Aufgaben und gelehrte Bildung der Dichter allein gegründete, mitten unter den Trümmerhaufen des Kriegs blühende Dichtung zu erhalten, eine schwere Täuschung in sich geschlossen hatte.

Der Dichter, welcher als erster Vertreter einer neuen Auffassung der Dichtung, als „Vater der neuen Dichtkunst“ gepriesen wurde, wuchs in die Unheilszeit des großen Krieges gleichsam hinein. Martin Opitz (von Boberfeld) aus Bunzlau in Schlesien (1597—1639) verdankte seine alles überragende Stellung nicht sowohl seinem produktiven Talent, als der glücklichen Erkenntnis dessen, was der deutschen Verskunst jener Tage not that, um sie aus dem unsichern Tasten und versuchsweisen Annähern an die Dichtung des Auslandes zu erlösen und ihr in seinem Büchlein „Von der deutschen Poeterey“ einige Fingerzeige zu geben, denen die ganze Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts unweigerlich nachgegangen ist. Opitz eigne Gedichte, vorwiegend didaktische und rhetorische Gelegenheitspoesien, denen sich die größern Dichtungen „Zlatna“, „Lob des Kriegsgotts“, „Vesuvius“, das „Trostgedicht in Widerwärtigkeiten des Kriegs“ hinzugesellten, zeugen von einem nüchtern-mäßigen Sinn, welcher auf die Nachahmung guter Muster und die Beherrschung der Form vertraut; immerhin war er bemüht, der hereinbrechenden widrigen Sprachmischerei entgegenzuarbeiten, welche mit vielen andern Elementen an der Zerstörung der deutschen Dichtung arbeitete. Nach dem Vorbild der Italiener suchte er das musikalische Drama auf deutschen Boden zu verpflanzen, indem er für Heinrich Schütz die erste deutsche Oper „Dafne“ nach Rinuccinis gleichnamiger Operndichtung bearbeitete.

Wie öd und einseitig uns heute auch die vor Zeiten so hochgepriesenen Leistungen Opitz', wie dürftig seine Reformen der deutschen „Poeterey“ erscheinen mögen, so darf man doch nicht vergessen, daß die Zeit eben diese Leistungen als außerordentliche und die Reformen des „Boberschwanes“ als die Pforten zu den größten Leistungen ansah. „Wie wenig sympathisch Opitz' Thätigkeit sein mag, sie bleibt für unsere Dichtung immerhin die erste nachhaltige Vermittlerin der antiken Kunstbildung. — Opitz war erfüllt von dem redlichsten, ja begeisterten Streben, das Interesse für die neue deutsche Poeterey in den weitesten Kreisen zu erwecken. Seinen Bemühungen ist es allein zu danken, daß wenigstens die Tradition einer vaterländischen Poesie lebendig blieb, daß der Faden ihrer Entwicklung nicht gänzlich abriß.“ (Borinski).

Unter den Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern des Opitz waren Männer, welche ihn an Ursprünglichkeit des Wesens und wahrhaftem Talent weit überragten, auch sie jedoch empfanden sich als seine „Schüler“. Durch eigentümliche Lebensschicksale ragte unter den Vertretern der ersten sogenannten „schlesischen Schule“, besser unter den Dichtern des dreißigjährigen Krieges der Sachse Paul Fleming aus Hartenstein (1609—1640) hervor. Seine medizinischen Studien auf der Universität Leipzig wurden durch das immer

verderblichere Kriegselend unterbrochen, er selbst durch eine eigentümliche Verkettung der Umstände einer der Teilnehmer an der halbabenteuerlichen Gesandtschaft nach Persien, welche Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorp an den Schah von Persien abordnete. Vom Herbst 1634—1639 auf weiten und gefahrvollen Reisen, ward der Dichter doch dem gänzlich verwüsteten Deutschland entrückt, schien durch eine Verlobung in Reval, der alten deutschen Bürgerstadt auf esthländischem Boden, eine neue Heimat zu gewinnen, ward aber, unmittelbar nach seiner Doktor-Promotion in Leiden, zu Hamburg von einem hitzigen Fieber in jugendlichem Alter entrafft und hinterließ der Welt seine Gedichte, als ein denkwürdiges Zeugnis, wie sich die akademischen Bestrebungen der neuen Kunstpoesie alsbald doch wieder dem Zuge eines kräftigen Talents und eines wahrhaften Erlebens unterordnen mußten. Als ein innerlich wahrhaftiger, dichterisch gestimmter Mensch, nicht als pomphafter Rhetoriker, der seine Kunst entfalten will, erscheint Fleming in der Mehrzahl seiner späteren Gedichte und wenn er sich dem schlimmen Einfluß Marinis und Ronsards keineswegs gänzlich entzog, so ward er doch durch seine Schicksale zu einer Unmittelbarkeit des Dichtens geführt, welche sich sehr bemerkenswert von der Zeitrichtung unterschied. Bis zur ergreifendsten Innigkeit, bis zum volkstümlichen Ausdruck drang Fleming in seinen besten lyrischen Gedichten hindurch, unter seinen Liedern schlagen „Der Mai, der kömmt gegangen", „Nirgends hin als auf den Mund", „Bittre Freude, süßes Leid", „Und gleichwohl kann ich anders nicht" und nun gar:

Ein getreues Herze wissen
Hat des höchsten Schatzes Preis,
Der ist selig zu begrüßen
Der ein treues Herze weiß,
Mir ist wohl beim höchsten Schmerze,
Denn ich weiß ein treues Herze.

Gunst, die kehrt sich nach dem Glücke,
Geld und Reichtum, das zersteubt,
Schönheit läßt uns bald zurücke,
Ein getreues Herze bleibt.
Mir ist wohl beim höchsten Schmerze
Denn ich weiß ein treues Herze!

Töne an, welche der deutschen Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts um mehr als ein ganzes Jahrhundert voraufklingen.

Zu den lebendig fesselnden Dichterpersönlichkeiten der Zeit haben wir ferner die Schlesier Logau und Gryphius zu zählen. Friedrich von Logau aus Brockut bei Nimptsch (1604—1655) war einer jener Unglücklichen, die mit vollem Bewußtsein und klarer Erkenntnis der Dinge die ganze Unheils- und Elendszeit des Kriegs und der ersten Friedensjahre durchleben mußten. Auch Logaus Eigenart widerstrebte nach einigen Jugendversuchen der akademisch rhetorischen Poesie und that sich in „Sinngedichten" genug, welche

einer tüchtigen, edlen, gemütvollen, dabei scharf verständigen Anschauung der Welt und Zeit entsprangen und vom Schmerz über die Entartung Deutschlands erfüllt sind. „Seine Worte sind überall der Sache angemessen: nachdrücklich und körnicht, wenn er lehrt; pathetisch und vollklingend, wenn er straft; sanft, einschmeichelnd, angenehm tändelnd, wenn er von Liebe spricht; komisch und naiv, wenn er spottet; possierlich und launisch, wenn er bloß Lachen zu erregen sucht“ (Lessing).

Eine stärkere Phantasie und Gestaltungskraft, als sie Fleming und Logau besaßen, bewährte der Dramatiker Andreas Gryphius aus Glogau (1616 bis 1664), welchen Kriegsnot und Pest von 1631—1647 wiederholt aus der Heimat scheuchten und durch halb Europa trieben, und von welchem Gervinus mit allem Recht meint: „Wenn man von irgend einem Mann sagen kann, daß ihn üble Verhältnisse hemmten, gute hätten fördern können, so ist es Gryphius. — Er war bestimmt, aus Leben und Natur zu schöpfen; leider fehlte ihm dazu die Heiterkeit der innern Stimmung, aus der erst die unbefangene Beobachtung fließen kann.“ In seinen lyrischen Gedichten herrscht in Nachwirkung einer verdüsterten Jugend und schwerer Schicksale jene dumpfe Schwermut, die von gläubiger Zuversicht nur noch wenig erhellt wird; in seinen Tragödien schloß er sich den gleichzeitigen Niederländern an; sowohl „Leo von Armenien,“ und „Katharina von Georgien,“ als die „Ermordete Majestät oder Carolus Stuartus, König von Großbritannien“ und das nach einer italienischen Novelle bearbeitete „Cardenio und Celinde“ zeigen neben Mängeln auch Vorzüge, erheben sich jedoch über den rhetorischen Stil nur in einzelnen glücklichen Stellen und ordnen Handlung wie Charakteristik dem akademischen Begriff der tragischen Würde unter, welcher alle Tragiker des Jahrhunderts beherrschte. Viel lebendiger und charakteristischer erscheint Gryphius in seinen Komödien „Horribilicribrifax“, ein lebensvolles Bild aus der Zeit, welche dem großen Krieg unmittelbar folgte, „Herr Peter Squentz“ und dem Scherzspiel „Die geliebte Dornrose“, welches in ein Gesangspiel „Das verliebte Gespenst“ eingeschaltet ist, durch gute Beobachtung ländlicher Wirklichkeit ausgezeichnet, obschon die Absicht des Dichters dabei lediglich war eben diese Wirklichkeit in komisches Licht zu stellen.

Unter den weiteren deutschen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts bildeten die Königsberger Lyriker eine besondre Gruppe, zu der Simon Dach aus Memel (1605—1669), welcher, neben heroisch-rhetorischen Dichtungen im Stil der gelehrten Poesie, einzelne echte Lieder („Anke von Tharau“) und einige treffliche geistliche Gesänge hinterließ, Robert Roberthin aus Königsberg (1600—1648), dessen lebendige Naturbilder und dessen schlichte Empfindung in der aufgebauschten Zeitdichtung fast fremdartig erscheinen; der Musiker Heinrich Albert aus Lobenstein (1604—1651), endlich Valentin Thilo aus Königsberg (1607—1662) gehörten. — Die Wirkung des italienischen Akademiewesens auf Deutschland zeigte sich vor allem in der „Nürnberger Spielkunst“ der „Pegnitz-Schäfer“, als deren Haupt der Ratsherr

Georg Philipp Harsdörffer (1607—1659) galt. Er gründete 1644 den „Blumenorden an der Pegnitz", der noch mitten in der schauerlichen Kriegszeit das Zierliche, Tändelnde, äußerlich Anmutige zu pflegen suchte. Harsdörffers eigne Gedichte wurden größtenteils jenen Unterhaltungsschriften einverleibt, mit denen die Nürnberger bemüht waren, wieder ein größeres Publikum an die Litteratur heranzuziehen. Neben Harsdörffer waren Johann Klaj aus Meißen (1616—1656), der Dichter des: „Schwedischen Fried- und Freudenmahls" und der Friedensdichtung „Irene", Siegmund von Birken (Siegmund Betulius) aus Wildenstein bei Eger (1624—1681) als hervorragende Pegnitzschäfer besonders angesehen. Auch Birken feierte den Frieden von Münster und Osnabrück in dem Festspiel „Die Friederfreute Teutonia", suchte aber seinen Hauptruhm als lyrischer Sprachkünstler, welcher in absonderlichen Versmaßen, in spielender Nachahmung von Naturlauten, im Klingklang des Reimens, mit den Italienern zu wetteifern trachtete.

Gleichfalls Berühmtheiten der Kriegsperiode und der ihr unmittelbar folgenden Jahrzehnte waren die in Hamburg lebenden und rivalisierenden Poeten Zesen und Rist. Philipp von Zesen aus Prirau bei Dessau (1619 bis 1689) führte das in jener Zeit unerhörte, aller Welt unverständliche Dasein eines freien Schriftstellers, der „nur ihm selbst lebte", und einen wahrhaften aber Don Quixotischen Feuereifer für Ehre und Reinheit der deutschen Sprache entwickelte. Seine Gedichte zeigen den Widerspruch einer wirklich poetischen Anlage und der herrschenden, von ihm noch in äußerster Weise zugespitzten Poetik, sie wurden meist zu erkünstelten und geschmacklosen rhetorischen Kunststücken, wie er denn selbst auf seine neuen Versmaße, seine verdeutschenden Wortbildungen, die er bis auf die antiken Götternamen erstreckte, den größten Wert legte. Als Romandichter schrieb Zesen „Die adriatische Rosemund" und „Assenat", welcher letztre Roman die biblische Erzählung von den Schicksalen Josephs in Ägypten breit ausführte und durch einzelne idyllische Scenen den leiblichsten Begriff von dem Talent des vielgescholtnen Schriftstellers giebt.

Zesens unmittelbarster Gegner und trotzigster Verächter, der Pfarrer von Wedel in Stormarn, Johannes Rist aus Ottensen (1607—1667), schlug als geistlicher Liederdichter gelegentlich einen einfach kräftigen Ton an („O Ewigkeit, du Donnerwort") gesellte sich aber in seinen weltlichen Dichtungen, unter denen die viel gerühmten allegorischen Gedichte „Das Frieden wünschende Teutschland" und „Das Frieden jauchzende Teutschland" sich befinden, als ein echter und gerechter Vertreter der gelehrten Poesie, deren Selbstgefühl er in bezeichnenden Worten der Vorrede zu seinem „Poetischen Schauplatz" Ausdruck gab: „Rechtschaffene, gute Poeten sind nicht aus dem gemeinen Haufen derjenigen, welche mit ihren Künsten etwan heut oder gestern erstlich geboren oder aufkommen, sondern es sind gelehrte, verständige, vielbelesene und daneben in Künsten und Sprachen wohlerfahrene Leute und befindet sichs, daß, sobald sie nur Hand ansetzen, etwas nützliches zu schreiben, sich ein sonderbarer poetischer Geist reget und hervorthut; dahero geht ihnen

auch alles sehr wohl von statten, ihre Verse klingen lieblich, die auserlesenen Wörter stehen ungezwungen, es fließet alles gleich einem vom Hügel herabrieselnden Wasserbache recht lustig daher.“ Entsprechend diesem Selbstgefühl ward denn auch Rist zum kaiserlichen Dichter gekrönt und in des heiligen römischen Reichs Adelstand erhoben.

So gewiß um die Zeit des westphälischen Friedens das Opitzsche neue Formprinzip die gesamte deutsche Poesie unterworfen hatte, so war es gleichwohl noch nicht gelungen, alle unmittelbar dem Leben entstammenden und volkstümlichen Elemente völlig aus ihr zu verdrängen. Sie erhielten sich zunächst im protestantischen Kirchenlied, welches in der ungeheuren Not des Kriegs als Kreuz- und Trostlied immer unentbehrlicher geworden war und auch nach dem Frieden ergreifend, ja bei einzelnen Dichtern mächtig fortklang. In der ersten Zeit des Krieges dichteten Johannes Heermann aus Raudten in Schlesien (1585—1647); Johann Valentin Andreä aus Herrenberg im Herzogtum Württemberg (1586—1654); Valerius Herberger aus Fraustadt (1562—1627), dessen Lied „Valet will ich dir geben, du arge, falsche Welt“ die ganze Stimmung der Zeit ausdrückt; Martin Rinckart aus Eilenburg (1585—1649), dessen Hymnus „Nun danket alle Gott“ noch heute erklingt. — Der größte Dichter unter dieser Gruppe war jedoch Paul Gerhardt aus Gräfenhainichen (1606—1676), ein unbeugsamer Lutheraner, der lieber im Alter zum Wanderstab griff, als sich dem Toleranzedikt des großen Kurfürsten fügte, übrigens aber eine tief gläubige, und dabei hochpoetische Natur, deren „Geistliche Andachten“ damals und noch nach Jahrhunderten tausende von Seelen erhoben und erquickten. Gerhardts geistliche Lieder sind die schönsten Zeugnisse der im deutschen Volke noch erhaltnen Glaubens-, Lebens- und Gefühlskraft, die Tiefe der Empfindung geht Hand in Hand mit der glücklichsten Bildlichkeit im Ausdruck, eine ganze Reihe derselben erhebt sich weit über alles, was die deutsche Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts sonst vermocht hat und das herrlichste Lied des Dichters „Befiehl du deine Wege“ leuchtet in der That „aus den grauenvollen Zuständen des siebzehnten Jahrhunderts wie mit himmlischen Licht heraus.“ — Unter den Zeitgenossen Gerhardts zeichneten sich noch Johann Michael Dilherr aus Themar (1604—1669), Johann Frank aus Guben (1618—1677) durch einzelne seelenvolle und innige Lieder aus.

In dieser Zeit begannen auch einzelne katholische Dichter von wahrem Lebensgehalt und eigentümlicher Natur in die deutsche fast ausschließlich protestantische Litteratur wieder einzutreten. Der Gang, den die Gegenreformation seit den sechziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts genommen hatte, die Wendung, welche auf dem Konzil zu Trient erfolgt war, die strenge Konzentration der kirchlichen Interessen, war durchaus auf Kosten des germanischen Geistes erfolgt, sie ging von den Romanen aus, sie entsprang spanischen und italienischen Bedürfnissen, sie berücksichtigte weder die deutsche Natur, noch die deutsche kirchliche Vergangenheit. Sie war bis ins innerste Mark hinein romanischer Weltanschauung gemäß; Autorität, Unterwerfung, äußere Zucht,

strenge Regel, der sich jeder einzelne ohne Prüfung fügt, waren die Losung geworden, und die deutschen Träumer, die so lange auf das große christliche Konzil gehofft und erwartet hatten, daß dasselbe allen berechtigten Forderungen Rechnung tragen werde, sahen sich jetzt vor die Wahl gestellt, entweder noch nachträglich zu der verhaßten Ketzerei abzufallen oder sich bedingungslos zu unterwerfen. Das Pathos und der sittliche Ernst der Gegenreformation wirkten natürlich auch auf deutschem Boden, aber das Bewußtsein, daß dieselben in Ursprung und allen Besonderheiten wälsch seien und fremd blieben, erhielt sich lange Zeit.

Und natürlich war es auch, daß die seitherigen Wortführer der katholischen Anschauung in Vers und Prosa verstummten, daß die Litteratur noch ausschließlicher protestantisch erschien als bisher. Natürlich, daß es geraume Zeit währte, bevor eine neue Generation allmählich in den Schulen der Jesuiten erwuchs, die schon in den siebziger und achtziger Jahren zu Mainz, Köln und Trier, zu Würzburg und Speyer, zu Paderborn und Fulda, zu Dillingen und Ingolstadt, zu München und Landshut ins Leben traten. Die Jesuiten, auch soweit sie Deutsche waren, trugen die Spuren ihrer ausländischen Erziehung und hatten die Aufgabe, ihre Zöglinge so fest als möglich an Rom und die römische Sache anzuschließen. Die Nachbildung protestantischer Muster, welche die ältern katholischen Liederdichter noch völlig naiv betrieben hatten, galt nicht mehr für zulässig. Eine neukatholische, alle seit der Gegenreformation vorherrschenden Ideale und Stimmungen wiedergebende Litteratur, bildete sich im Süden und Westen Deutschlands erst allmählich aus. Was nun entstand, hatte die Zustimmung der kirchlichen Autorität erst zu erwarten — die Glieder der „Kompagnie Jesu" begnügten sich keineswegs damit, daß jedes poetische Werk in Italien und Spanien strenger Zensur unterlag; sie entschieden sich auch in der Nachahmung nur für die Dichtungen, die der strengern kirchlichen Tendenz entsprachen. Und so kam der dreißigjährige Krieg heran, ehe unter den deutschen Katholiken poetisch begabte Naturen den Drang empfanden, in Anlehnung an romanische Muster ihre inneren Empfindungen wieder in deutscher Sprache kundzugeben.

An Prosaschriftstellern des alten Glaubens, namentlich an energischen, streitfertigen Polemikern, fehlte es in diesem Zeitraum, in welchem die Katholiken aus der deutschen Dichtung zu verschwinden schienen, keineswegs. Wie unbedingt und fest die Blicke der litterarisch gebildeten deutschen Katholiken Italien und Spanien zugewandt blieben, dafür erscheint beispielsweise die Thätigkeit des Ägidius Albertinus (gest. 1620) des Hoffekretärs und Bibliothekars Herzog Maximilians I. von Bayern, im höchsten Maße charakteristisch. Der deutsche Bearbeiter des Schelmenromans „Landstörtzer Gusman von Alfarache" und zahlreicher Schriften des Guevara bringt es als selbständiger Schriftsteller über einige schwache Kopien seiner spanischen Vorbilder nicht hinaus und vermag sich allenfalls mit der Reflection, aber niemals mit der frischen Weltwiedergabe und lebendigen Gestaltung zu diesen Vorbildern zu erheben. Seine Übersetzungen stellten sich vielfach als freie Bearbeitungen dar,

welche mit großer Geschicklichkeit den Bedürfnissen der katholischen deutschen Laienwelt angepaßt wurden. Die theologischen, moralischen und historischen Elemente der Sammelwerke: „Der Weltschauplatz," „Der Teutschen Recreation oder Lusthaus," bieten weit mehr Interesse als die poetischen. Auch in den gerühmtesten Versuchen des Albertinus: „Lucifers Königreich und Seelengejaid" und „Christi Seelengejaid" bringt er es über die ärmlichste und moralisierende Allegorie nicht hinaus. Die Abhängigkeit der katholischen Poesie von romanischen Vorbildern, die eigentümliche Verwandtschaft ihres Ausdrucks mit dem von Guarini und noch mehr mit dem von Marini in Italien gepflegten, der poetische „Jesuitenstil", wie man die wundersame Mischung von Schwulst und Innigkeit, von übergeistigter und sinnlicher Bildlichkeit, von Pathos und spielendem Getändel mit Recht getauft hat, konnte freilich ein Geschlecht nicht mehr abschrecken, welches im Barocken die ideale Steigerung seines eignen Lebens und Empfindens erkannte und schätzte. So erreichten katholische Poeten wie Spee und Angelus Silesius in der Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts eine tief eingreifende Wirkung. Sie wurden nicht angesungen und durch Vergleich mit den lateinischen Dichtern gepriesen, nicht in die Sprach- und Poetengesellschaften der Zeit aufgenommen wie die akademischen Dichter, wurden spärlicher zum Mittelpunkte ästhetisch-litterarischer Erörterungen gemacht, aber sie wurden gelesen und genossen, sie hinterließen in bestimmten Kreisen tiefere Eindrücke und halfen, jeder in seiner Art, empfänglichen Naturen über das Grauen und die Öde der Zeit hinweg.

Der ältern und ersten Generation jesuitischer Dichter und zugleich den italienischen Mustern der Zeit am nächsten stand unter den genannten der Dichter der „Trutz-Nachtigall" Friedrich Spee aus Kaiserswerth, dessen Lyrik erst nach seinem Tode katholische wie protestantische Seelen zu trösten und zu erheben begann. Neben den innigsten und reinsten Klängen fehlte es bei Spee keineswegs an den künstlich überhitzten Bildern, die aus Marinis Schule stammten, an den süßlichen, sinnlich-übersinnlichen Spielereien, welche in der italienischen Kunstdichtung jener Tage den Mangel wahrer Leidenschaft und echten Gefühls ersetzen mußten. Allein zweierlei unterscheidet ihn von den Jesuitendichtern gewöhnlichen Schlages. Neben den italienischen Barockpoeten galten Spee auch die alten Hymnendichter als Muster, und ihnen lauschte er kräftigere und ergreifendere Töne ab. Sodann ist nicht mehr zu verkennen, daß die wirkliche innere Ergriffenheit und das warme Herzensleben des Dichters durch seine tändelnden Formen und seinen schwülstigen oder spielenden Ausdruck hindurchleuchten. Spees Inbrunst, die Reinheit seiner Empfindung, die Tiefe seiner Todes- und Friedenssehnsucht sind in seiner Dichtung so wenig in Zweifel zu ziehen, als die Wahrhaftigkeit und Gewissenhaftigkeit, mit der er den Greueln der Hexenprozesse und dem stupiden Wahn seiner Tage gegenübertrat.

Mächtiger und ergreifender wirkten die Dichtungen des Convertiten Johann Scheffler (Angelus Silesius) aus Breslau (1624—1677), dessen wunderbare, ja einzige Kraft für die zitternden, die selig verzückten,

die sehnsuchtsvoll klagenden, die gotterfüllten, weltverachtenden Stimmungen ein Bild, einen poetischen Ausdruck zu finden, nur einem wahrhaften Dichter angehören konnte. So ward der schlesische Mystiker der Lieblingsdichter aller Stillen im Lande, vollends als er neben den wie in Granit gegrabenen Sprüchen seines „Cherubinischen Wandersmanns" die herzergreifenden und ohrbestrickenden Klänge seiner „Heiligen Seelenlust", die „Geistlichen Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche" veröffentlichte, denen Goedeke mit Recht nachrühmt, daß sie „eine Innigkeit der Auffassung haben, wie sie kaum wieder getroffen wird." Wohl machte sich auch in ihnen der Jesuitenstil in Bildern und Wendungen geltend, wohl haben die spielend süßlichen Überschriften für spätere Generationen einen fremden und befremdlichen Klang, wohl vermag auch Angelus Silesius den Zwiespalt und die Zweideutigkeit dieser Lyrik, die mit allen Bildern der irdischen Liebe die Liebe zu Gott und Heiland schildern will, nicht völlig zu überwinden. Aber Gesänge wie „Ich will dich lieben, meine Stärke", „Die Seele Christi heil'ge mich," „Mir nach, spricht Christus, unser Held," „Liebe, die du mich zum Bilde deiner Gottheit hast gemacht" waren doch das Höchste und Schönste, was diese Seelenstimmung hervorzurufen vermochte. Sie ragten weit über die italienischen Muster hinaus in der Kühnheit und dem Schmelz der Bilder, ja sie versuchten sich selbst mit ihrem Wohlklang neben den weichen Lauten der wälschen Hirtendichtung zu behaupten.

In besondrer Weise, stärker noch als auf dem Gebiete der Poesie im engren Sinne, zeigt sich der Kampf zwischen der akademischen Theorie und der Nachwirkung volkstümlich lebendiger Darstellung, auf dem Gebiete der erzählenden Prosa. Nicht nur, daß sich hier Vertreter der einen wie der andern Richtung feindlich gegenüberstanden, sondern auch in der Seele der gleichen Schriftsteller lebten beide Richtungen, ein und derselbe Erzähler versucht sich zugleich im hochtrabend-rhetorischen und im unmittelbar darstellenden Stil, keiner aber, selbst der Dichter des „Simplicissimus" nicht, macht den Versuch die auseinanderstrebenden alten und neuen Elemente in einer höhern Einheit zu verbinden. Daß neben der Zwiespältigkeit der Empfindung und des Geschmacks, welche sich in so entgegengesetzten Leistungen kundgab, auch auf dem Gebiete der Prosa die Auslandnachahmung eine breite Stätte fand, braucht kaum wiederholt zu werden. Für die akademische Richtung gaben die „Asträa" des d'Urfé und ähnliche Romane, für die volkstümliche die spanischen Schelmen- und Abenteurerromane das beliebte Vorbild ab. Doch „die Nachahmungen sind roher, als die Vorbilder, wie die Bildung der Deutschen roher war, als die Bildung der Italiener, Franzosen und Spanier." (Hettner.)

Der erste hervorragende Schriftsteller, dem wir auf diesem Felde begegnen, ist Johann Michael Moscherosch aus Straßburg (1601—1669), dessen Hauptwerk: „Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald" eine Nachahmung, zum Teil selbst nur eine Bearbeitung der „Träume" des Spaniers Quevedo war, welcher jedoch durch die Schärfe gewisser Sittenschilderungen selbständig wird, und durch den Ernst

seiner sittlichen Entrüstung die pedantische Breite seines Vortrags überwinden hilft. — Satiriker gleich Moscherosch, aber frischer, kräftiger, energischer war auch der Theolog Johann Balthasar Schupp (Schuppius) aus Gießen (1610—1661), welcher 1648 die Friedenspredigt zu Münster hielt und in satirischen Schriften, wie „Salomo oder Regentenspiegel" und „Corinna" mehr Kraft zum lebendigen und volkstümlichen Erzähler, größere Reinheit und Lebendigkeit der Sprache zeigte, als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen.

Nur einer unter diesen Zeitgenossen überragte Schuppius in jeder Beziehung und stellte sich nicht nur als echter Sohn des großen Kriegs und des ihm folgenden Friedens, sondern als ein vielseitiges und phantasievolles Talent dar, das zu allen Zeiten Beachtung gefunden und verdient hätte. Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen (gestorben 1676), dessen frühere Lebensumstände in so eigentümlichem Dunkel liegen und dem wir auf der Höhe seines Lebens als fürstbischöflich straßburgischen Schultheiß zu Renchen am Schwarzwald begegnen, vertritt am stärksten das, was wir die Doppelnatur in den Schriftstellern dieser zwiespältigen Zeit nannten. In den Romanen „Des vortrefflichen keuschen Josephs in Ägypten erbauliche Lebensbeschreibung" (in welchem er mit Zesen auf gleichem Stoffgebiet zusammentraf), „Dietwalds und Amelindens anmutige Lieb- und Leidsbeschreibung" und „Des durchlauchtigen Prinzen Proximi und seiner ohnvergleichlichen Lympidae Liebesgeschichterzählung" zeigte er sich nur zu sehr als Schüler der französischen Modeschriftsteller und redete die unnatürliche, von aller Wärme und aller Unmittelbarkeit der Empfindung abgelöste Sprache der üblichen Galanterie und einer vermeintlichen weltmännischen Vornehmheit. Daß er sich dieselbe nach einem wild und abenteuerlich bewegten Leben erst angeeignet hatte, stellen seine volkstümlichen unter dem Namen der Simplicianischen Schriften zusammengefaßten Romane und Erzählungen außer Zweifel. Grimmelshausens großer Roman „Simplicius Simplicissimus" („Neu eingerichteter und vielverbesserter Abenteuerlicher Simplicissimus. Das ist Beschreibung des Lebens eines seltzamen Vaganten, genannt Melchior Sternfels von Fuchshaim, wie, wo, wann, auch welchergestalt Er nemlich in diese Welt gekommen, wie er sich darinnen erhalten, auch warum er endlich solche wiederum freiwillig und ungezwungen verlassen habe") darf als die bedeutendste Schöpfung, welche die deutsche Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiete des Sittenromans hervorgebracht hat, noch heute lebendige Teilnahme beanspruchen. Die abenteuerlichen Schicksale eines Bauernknaben, der in die wilden Wirrnisse und Drangsale des Krieges hineingerissen wird, der von einem Heere zum andern gerät, es schließlich zum Offizier bringt und am Ende aller seiner Erfahrungen sich als Einsiedler aus der Welt zurückzieht, ziehen sich als roter Faden durch die kraftvollen und farbenreichen Schilderungen des furchtbaren Elends und der wüsten Genußsucht des dreißigjährigen Krieges. In höchster Lebendigkeit werden wir durch das Auf und Ab jener Tage, den Wechsel von prassendem Übermut und armseligster Not geführt, den der Held Simplex am eignen

Leibe erfahren muß. Über die realistische Darstellung abenteuerlicher Erlebnisse hinaus zeichnet sich der „Simplicissimus" durch einen poetischen Grundzug, deutsches Gemüt, tiefe Sehnsucht nach dem Idealen und Ewigen aus, welcher mit den rohen Bestialitäten und widerwärtigen Scenen, in denen sich der Erzähler andrerseits gefällt, gar wundersam kontrastiert. Die spätern Romane: „Trutz Simpler oder Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche", „Der seltzame Springinsfeld", „Das wunderbarliche Vogelnest" können sich des Vorzugs eines tiefren Gedankenlebens, einer gewissen lyrischen Innerlichkeit nicht rühmen; sie sind nichts als lebendige und gelegentlich phantastische Unterhaltungsschriften und ihr bestes Verdienst bleibt die Treue und Unmittelbarkeit der Sittenschilderung.

Die Bedeutung, welche Martin Opitz für die Auffassung des Zwecks und Wesens der Poesie, für die gesamte litterarisch-künstlerische Entwicklung während des dreißigjährigen Krieges erworben hatte, verlieh den ihm unmittelbar nachfolgenden deutschen Poeten den Namen einer ersten „schlesischen Dichterschule". Das siebzehnte Jahrhundert sollte nicht ablaufen ohne die Entstehung und den Ruhm einer zweiten schlesischen Dichterschule zu sehen. Dem Einfluß der Franzosen, Holländer und der ältern Italiener, unter dem Opitz und seine unmittelbaren Nachfolger gestanden hatten, gesellte sich jetzt derjenige Marinis und der ihm verwandten Manieristen; die deutsche Poesie blieb gelehrt, suchte aber zugleich galant und phantasievoll, sowie auch erhaben zu werden. Sie ward in Wahrheit bis zur Schamlosigkeit sinnlich lüstern, spielend und schwülstig zugleich.

Die Vertreter der neuen Richtung empfanden, daß poetische Erfindung der schwächste Teil der akademischen Poesie sei, aber was ihnen Erfindung hieß, war zumeist abenteuerlich-phantastisch, roh und gespreizt zugleich, theatralisch-prunkvoll, es zeigte sich unmöglich, sich rein litterarisch über den Boden der damaligen deutschen Zustände und der verkommenen deutschen Bildung zu erheben. Als die Häupter der zweiten schlesischen Schule wurden Hoffmannswaldau und Lohenstein gepriesen. Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau aus Breslau (1618—1679) hinterließ außer einer Übertragung von Guarinis „Pastor fido" seine als Heldenbriefe, Hochzeitsgedichte, geistliche Oden und vermischte Gedichte, poetische Geschichtswerke und Begräbnisgedichte charakterisierten lyrischen Dichtungen. Fast alle diese Gedichte sind durch einen Zug unkräftiger spielender Lüsternheit, eine unerquickliche, weil gemachte, Leichtigkeit entstellt und die unleugbare Gewandtheit der Sprache bietet für die inneren Mängel dieser Lyrik wahrlich keinen Ersatz. Phantasiereicher und produktiver als Hoffmannswaldau zeigte sich dessen Landsmann Daniel Kaspar von Lohenstein aus Nimptsch (1635—1683), der seine poetische Laufbahn als fünfzehnjähriger Schüler mit dem Trauerspiel „Ibrahim Bassa" begann und sich als Lyriker, Dramatiker und Romandichter für ein paar Jahrzehnte den Ruhm eines Meistergeistes erwarb. Schwülstiger, lüsterner als Hoffmannswaldau, grausam wie ein italienischer

Henkermaler, gelehrt pomphaft, war Lohenstein der rechte Poet für die zugleich rohe und anspruchsvolle Zeit. Als Lyriker blieb er hinter Hoffmannswaldaus Fertigkeit zurück, wetteiferte aber in seinen „Heroiden" mit der Lüsternheit und dem Schwulst gewisser italienischer Marininachahmer; in seinen Trauerspielen „Kleopatra," „Agrippina", „Epicharis," „Ibrahim Sultan" und „Sophonisbe" sucht er mit der Gefühlskälte, die das Erhabne in die Häufung von Greueln setzt, seinesgleichen, und der rhetorische Bilderprunk der Verse macht die Darstellung nackter Scheußlichkeiten um so unerträglicher. — Die Zeitgenossen empfanden offenbar nur das Pathos gespannter Situationen und die Energie dessen, was ihnen Kolorit und lebendige Weltwiedergabe hieß. Auch Lohensteins großer Roman „Großmütiger Feldherr Arminius" (oder Hermann nebst seiner durchlauchtigsten Thusnelda, in einer sinnreichen Staats-, Helden- und Liebesgeschichte vorgestellet) galt ihnen als großartiges und sinnreiches Werk; die Allerweltsgelehrsamkeit des Verfassers, welche in den historischen Roman die entferntesten wie die nächstliegenden Dinge hereinzog und mit dem Kampfe zwischen Arminius und den Römern zugleich die Geschichte des Hauses Habsburg behandeln wollte, alles Mögliche und Unmögliche mit der ohnehin weitschweifig angelegten Geschichte verband, die prunkhafte und doch so hohle Feierlichkeit des Vortrags galt ihnen als ein besondrer Talentbeweis.

Zu den Poeten der zweiten schlesischen Schule gehörten ferner Heinrich Mühlpforth aus Breslau (1639—1681), Christian Gryphius, Sohn des Andreas Gryphius, (1649—1706) als Lyriker einfacher als Lohenstein, dessen Tod er freilich in einem Klaggedicht voll echt Lohensteinschen Schwulstes besang, der Dramatiker Johann Christian Hallmann aus Breslau (gestorben 1704), dessen „Marianne" und „Sophia" dem bewunderten Muster des Ibrahimdichters folgten; Hans Aßmann von Abschatz aus Mörbitz (1646—1699), dessen poetische Übersetzungen und Gedichte ein feineres und schlichteres Gefühl zeigten; Benjamin Schmolcke aus Brauchitschdorf bei Liegnitz (1672—1737), welcher mit einer langen Reihe geistlicher Liedersammlungen Süßlichkeit und Bombast der Lohensteinschen Schule auch in die geistliche Lyrik hereintrug.

Unter den Romandichtern der Zeit fanden die Schlesier natürlich Genossen und Rivalen. Sowohl der Braunschweiger Superindent Andreas Heinrich Bucholtz (1607—1671) der Verfasser des „Christlichen deutschen Großfürsten Herkules", als Anton Ulrich, Herzog zu Braunschweig (1633—1714) der Verfasser der Romane: „Die durchleuchtige Syrerin Aramena" und „Octavia" glänzten durch ihre Breite und Gelehrsamkeit und gaben der Lesewelt durch die in ihre Romane hineingeheimnißten Zeitbeziehungen genug aufzuraten. Den großen Triumph bei der Leserwelt, den immer nur ein modischer Schriftsteller erringen kann, feierte darum doch der Lohensteinianer Heinrich Anshelm von Ziegler und Klipphausen aus Radmeritz in der Oberlausitz (1653—1697), dessen bewunderte Phantasieschöpfung „Die asiatische Banise" (oder das blutige doch mutige Pegu,

dessen hohe Reichssonne bei geendigtem letztern Jahrhundert an dem Xemindo erbärmlichst unter-, an dem Balacin aber erfreulichst wieder aufgehet. Welchem sich die merkwürdigen und erschrecklichen Veränderungen in den benachbarten Reichen Ava, Araran, Martabane, Siam und Prom anmutigst beygesellen) zwei Generationen lang mit Entzücken verschlungen ward. Eine gewisse Lebhaftigkeit der Handlung, rascher Wechsel der Situationen, mögen selbst aus dem unglaublichen Schwulst und der grellen Effekthascherei des Romans heraus gewirkt haben; die „Asiatische Banise“ macht sehr deutlich, was der Zeit für ergreifend und rührend galt.

Auch die hamburger Operndichter am Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts übertrugen den Stil Lohensteins und Hoffmannswaldaus in musikalische Dramen. Unter ihnen Christian Heinrich Postel und Christian Fr. Hunold, deren Opern in Hamburg mit großem Pomp aufgeführt wurden; Poeten freilich, welche schon mit Widersachern nicht nur der von ihnen vertretenen Kunstgattung, sondern des schwülstigen, bilderprunkenden Stils überhaupt hart zu kämpfen hatten. Der gesunde Menschenverstand, durch diese Art der Poesie unaufhörlich beleidigt, gelangte noch vor dem Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts zu Wort und versuchte dann wenigstens an Wortreichtum mit der gescholtnen schlesischen Dichterschule zu wetteifern.

# Das Zeitalter Ludwigs XIV. und der französische Klassizismus.

Schon in den Tagen, in denen unter Kardinal Richelieus allmächtiger Förderung und eifriger Mitwirkung die „französische Akademie" gegründet ward, war über die Zukunft und die besondere Richtung der französischen Litteratur durch das Auftreten Malherbes und vor allem Pierre Corneilles entschieden worden. Was sich damals im Keim zeigte, trat noch vor dem Beginn, namentlich aber während der langen und ruhmgekrönten Regierung Ludwigs XIV. in Blüte. Die „Königssonne" erweckte mit ihren ersten und wärmsten Ausstrahlungen seltenen Glanz und eine Fülle litterarischen Lebens, und der Geist wie die formelle Vollendung der französischen Schriftwerke im letzten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts ließen die Vorherrschaft in der Weltlitteratur widerspruchslos von Italien an Frankreich übergehen. — In viel höherem Maße, als die nachträgliche abfällige Kritik anzunehmen geneigt war, stand der gedeihliche Aufschwung der französischen Litteratur mit dem gleichzeitigen Aufschwung des Königtums in ursächlichem Zusammenhang, in viel notwendigerer Weise, als es Nichtfranzosen scheinen will, entquoll der Gesamtgeist des klassischen Zeitalters der französischen Litteratur dem nationalen Wesen und Bedürfnis. Wenn bei Gesamtcharakteristik dieser Zeiten die große Lehre der Kunstgeschichte genug hervorgehoben worden ist, „daß die Mängel einer bestimmten Kunstrichtung nichts andres als die Mängel der Lebenszustände sind, welche dieser Kunstentwicklung zu Grunde liegen" (Hettner), so darf wohl auch an die gewaltigen Vorzüge des geschlossnen, geordneten, mächtigen, auf allen Gebieten neues Leben, neue Regungen weckenden ja fordernden Staates erinnert werden, dessen Vertreter Ludwig XIV. war. Die Entwicklung, welche sich von den Tagen Heinrichs IV. bis zu denen Ludwigs XIV. vollzog, war eine solche, welche für eine Zeit lang alle Kräfte eines Volkes auf ein Ziel lenkt und Ludwig XIV. auf der Höhe seiner Macht und Herrlichkeit, im Pomp seiner Hofhaltung, in der Schrankenlosigkeit seines königlichen Willens galt den Franzosen nur als Verkörperung eines Ideals, an dem jeder einzelne Anteil hatte. In unabläßiger Wechselwirkung mit dem Emporwachsen des französischen Staates, der für die Nachbarn bald unwiderstehlichen Macht, der vorzüglicheren inneren Ordnung desselben stand

auch das Anwachsen des französischen Selbstgefühls und die Ausprägung einer durchaus nationalen Bildung. Dem Glanz der äußern Erfolge entsprach die Bedeutung des geistigen Lebens, ein energischer, zielbewußter Zug geht durch die politische und die litterarische Geschichte Frankreichs; die klassische Litteratur der Epoche Ludwigs XIV. war in demselben Maß die Erfüllung langer ernster Bestrebungen, wie die strahlende Herrlichkeit des Selbstherrschers. In jener Geistesart, deren eigentümlichster und schärfster Vertreter schon im sechszehnten Jahrhundert Michel Montaigne (1533—1592) in seinen Essais gewesen war, in dem Übergewicht verständiger Erwägung und klarer Betrachtung über Phantasie und dunkle Leidenschaft, welches so echt französisch ist, lag die künftige Richtung der Litteratur, auch der poetischen, klar vorgezeichnet.

In allen Litteraturen herrschte um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts der Geist des Akademismus, in der französischen gelang es, denselben mit dem Leben in Einklang zu bringen. Hundert verwandte Anläufe waren überall genommen worden, ehe die französischen Dichter und Schriftsteller, die allseitig erstrebte Regelmäßigkeit mit bedeutendem und eigentümlichem Gehalt zu erfüllen, durch schärfere Unterscheidung des Nachahmbaren und Unnachahmlichen in der antiken Litteratur, ihre eignen Schöpfungen den gebildeten, würdevollen, kunstreichen Dichtungen des Augustischen Zeitalters anzuähneln vermochten. Und wie Ludwig XIV., auf dem politischen Gewinn Heinrichs IV. und Richelieus stehend, diesem Gewinn endgültige und weithinwirkende Gestalt gab, so vermochte der litterarisch-ästhetische Gesetzgeber seiner Tage, der unschöpferische, aber einsichtige und scharfsinnige Boileau-Despreaux Bestrebungen und Anschauungen mehr als einer Generation gelichtet, geläutert, verschärft, in ein Gesetz zu verwandeln, das eine hundertundfünfzigjährige Alleinherrschaft behaupten konnte. Die Franzosen pflegen noch heute zu erklären, daß Boileaus System der Ästhetik, welches freilich kein System, sondern eine Sammlung von praktischen Winken ist, an Einfachheit, Klarheit und logischer Folgerichtigkeit von keinem ästhetischen Kodex der Welt erreicht worden sei. Und gewiß kann man zugestehen, daß Boileaus Regeln in ihrer Gesamtheit den Produzierenden einen Halt und den Genießenden feste Maßstäbe für ihr Urteil boten. Boileau setzte, ungleich andern Akademikern des siebzehnten Jahrhunderts, eine gewisse Wechselwirkung zwischen der Gesellschaft und der Litteratur voraus. Er beschränkte die Dichter auf einen kleinen Kreis darzustellenden Lebens. Indem er nicht nur die Kunstgattungen, sondern auch die Wirklichkeiten streng schied, denen diese Kunstgattungen entsprechen sollten, indem er die Tragödie zur Schule der Könige und Höfe und die Komödie zur Sittenschule der „Stadt" stempelte, schloß er jede Überschwenglichkeit, jede Kühnheit der Phantasie, wie jede Plattheit aus. Er band die Dichter an strenge, äußerlich erkennbare, auch vom flüchtigst Gebildeten leicht zu unterscheidende und anzuwendende Vorschriften. Er setzte das Verdienst des Dichters vor allem in das feinste, klarste, edelste Gleichmaß des Ausdrucks, er forderte für den Vers Vorzüge der Prosa und ein verstärktes Gefühl für den Wohlklang der Sprache. Er glaubte durch seine Regeln jede Mittelmäßigkeit wie

jeden Dilettantismus von der Mitbewerbung um die Ehrenpreise der Poesie ausgeschlossen zu haben. Es war Boileaus ehrlichste Überzeugung, daß es tausendmal besser sei, als guter Maurer denn als schlechter Dichter durch die Welt zu wandeln. Er ahnte nicht, daß gerade diese Korrektheit, wenn auch nicht ihrem innersten Wesen, so doch ihrem äußern Scheine nach vom Dilettantismus leicht erreicht werden könne, und er würde erstaunt gewesen sein, wenn ihm vorausgesagt worden wäre, daß Frankreich bald nach seiner Zeit hunderte von Tragödien erhalten sollte, die für das gemeine Urteil alle Vorzüge der Racineschen Schöpfungen aufwiesen und dennoch hohl und leblos waren, tausende von Gedichten, die seinen, Boileaus, eignen Musteroden zum Verwechseln glichen.

Es war durchaus im Einklang mit der herrschenden Weltanschauung, wenn Boileau, so gerecht er immerhin Molieres größeres und ursprünglicheres Genie anerkannte, der tragischen Kunst, der „Poesie der Könige" den Vorzug vor jeder übrigen gab. Indem er namentlich dem Trauerspiel, die angeblich aristotelischen drei Einheiten der Handlung, der Zeit und des Orts, vor allem die letztere vorschrieb, befriedigte er die Ansprüche auf verständige Wahrscheinlichkeit und glaubte die moderne Poesie schon damit der Antike näher zu führen. Ein neutraler Ort, eine Säulenhalle, die den Vorraum eines Tempels, das Vorzimmer eines Fürstenpalastes darstellte, genügte, um die Handlung zu inszenieren, die im Verlauf eines Tages, am liebsten einiger Stunden sich abspielen mußte und deren Eigenart es daher blieb, das Drama im Augenblick der Katastrophe zu beginnen, aber durch künstliches Retardieren, durch eine scheinbare Rückwendung zu einem dem Hörer durch Erzählungen übermittelten Ausgangspunkte, bewegter zu gestalten. Die französische Tragödie war der Regel nach ein fünfter Akt, den die Kunst des Dichters zu fünf Akten auszudehnen hatte. Für sie gab es weder Episoden, noch Volks- und Massenszenen. In strengster Knappheit genügten einige Personen als Träger der Handlung, selten ging die Personenzahl über Spieler und Gegenspieler, Vertrauten oder Vertraute der beiden Parteien hinaus. Die Handlung, die immer nur tragische Konflikte und Schicksale gesellschaftlich hochstehender Menschen, am liebsten fürstlicher Persönlichkeiten, darstellte, beschränkte sich auf den Zusammenstoß zweier Leidenschaften, zweier Rechte, die eigentlichen realen Vorgänge waren hinter die Szene gelegt, in der Wiedergabe der durch den Konflikt oder durch die Vorgänge erregten Leidenschaften entfaltete der Dichter seine eigentliche und einzige Stärke. Um die Tragödie vor der gemeinen Welt und dem Vergleich mit dem Alltag sicher zu stellen, ward sie fast unabänderlich in weit zurückliegende Zeiten oder auf weitentlegene Schauplätze gebannt, da nach Racines Wort „das, was tausend Jahre oder tausend Meilen weit entfernt sei, die Menge mit gleicher Ehrfurcht erfülle." Nicht aus Vorliebe für den Hintergrund Griechenlands, Roms und des Orients, weit entfernt von dem Wunsche, das Lokalkolorit des Altertums wiederzugeben, sollten diese Entrückung und dieser traditionelle Hintergrund nur den einen Hauptzweck fördern. Die Entwicklung und Darstellung des innern Menschen ist

dieser eine Hauptzweck; isolierte, simplifizierte, fast abstrakt gewordene Gefühle und Leidenschaften, die je durch einen Träger dargestellt werden, bilden den Inhalt der französischen Tragödie. Der Stil dieser Tragödie mußte notwendig rhetorisch sein, der einen Aufgabe, das Innere, den bewegenden Gedanken oder die bewegende Leidenschaft darzustellen, ward alles andre geopfert. So glichen sich notwendig der Aufbau, die bis zum äußersten sorgfältigen, aber höchst einfachen Motivierungen, die Situationen, die Charakteristik und zuletzt selbst die Sprache der klassischen Tragödien. Eine gewisse Eintönigkeit war von der Form unzertrennlich, die Gebundenheit an den nationalen Vers, an den Alexandriner, der mit seiner Doppelteilung jedem Gedanken eine epigrammatische Schranke baute, galt zunächst gleichfalls als ein Gewinn, als eine Sicherung der Würde des Stils, der klaren Bestimmtheit der Sprache.

Und was von der Tragödie, gilt vor allen andern Formen der Poesie, überall spielte die Auffassung der Poesie als einer Redekunst, die Unterordnung der Phantasie unter die sprachliche Durchbildung und Schönheit die große Rolle. So halfen denn auch „die litterarisch angehauchten Häuser und gesellschaftlichen Zirkel den engen Zusammenhang zwischen dem Leben der großen und schönen Welt und dem der Litteratur befestigen und weiter ausdehnen. In der Richtung der vornehmen Gesellschaft auf Anmut und Eleganz, auf geistvolle Beweglichkeit des sprachlichen Ausdrucks, in der gleichen Tendenz der französischen Litteratur war ein Boden gemeinsamer Wirkung gegeben. Die natürliche Folge war das oft hervorgehobene, hier gelobte, da gescholtene Übergewicht der Prosa, das übermäßige Hereinziehen der Gelegenheitsberedsamkeit in die Nationallitteratur. In keiner zweiten Litteratur und Litteraturperiode treten die Werke der Beredsamkeit den Schöpfungen der Dichtung so anspruchsvoll zur Seite, ja gewinnen einen so mächtigen und zwingenden Einfluß auf die letztern, als in der französischen des siebzehnten Jahrhunderts.

Gewiß bleibt, daß gerade die enge Verbindung des Staats-, Hof- und Gesellschaftszustandes mit der klassischen Litteratur Frankreichs die Verbreitung und mächtige Geltung der letztern im Ausland förderte. Weit über die bei allen sie begleitenden gehässigen Umständen doch nur mäßigen Eroberungen Ludwigs XIV. und seiner glücklichen Feldherren hinaus, weit über den Einfluß, den geschickte und vom höchsten Eifer für den Dienst des Königs beseelte französische Unterhändler in Europa gewannen, erstreckten sich die Wirkungen der französischen Kultur und Litteratur über das gesamte Europa. Wo man die Pracht und den Pomp von Versailles, die Majestät und Würde Ludwigs anstaunte, seinen schrankenlosen Lebensgenuß beneidete und nachahmte, wo die feine Sitte, die sprachfertige Anmut der französischen Aristokratie als Ideal galt, wohin immer abenteuernde Franzosen die großen und kleinen Künste, die Verfeinerungen und Fertigkeiten ihres Landes trugen, da folgten Bewunderung und Nachahmung der französischen Litteratur auf dem Fuß nach. Sie war die überlegene, war es namentlich im Sinn jener Generationen, welche längst vor der Entstehung der französischen Akademie und des fran-

zösischen Theaters eine akademische, regelmäßige, gelehrte Dichtung in allen Formen erstrebt, auf allen Wegen gesucht hatten. Der französische Klassizismus war nur die bestdenkbare und die höchstmögliche Erfüllung der eigensten Sehnsucht des siebzehnten Jahrhunderts: die Dichtung vor allem in Einklang zu setzen mit den wissenschaftlichen Bestrebungen und Erkenntnissen der Zeit, mit ihr dem gebildeten Verstand und einem mehr aristokratischen als künstlerischen Formgefühl Genüge zu thun." (Stern.)

Längst vor dem Auftreten Boileaus und Racines, ja längst vor den Anfängen Molieres hatte der französische Klassizismus einen Vorläufer von überragender und bleibender Bedeutung in Pierre Corneille aus Rouen (1606—1684) erhalten. Corneilles Leben und Dichterschicksale waren wechselnde und keineswegs immer erfreuliche, als junger Provinzialadvokat in seiner Vaterstadt ließ er seine ersten dramatischen Versuche in der Provinz aufführen, bis ihn der Erfolg seines Lustspiels „Melite" nach Paris führte. Mit der 1635 aufgeführten „Medea" betrat er das Gebiet der Tragödie, und seine Dichtung „Der Cid", welche im November 1636 auf dem Théâtre du Marais zur ersten Darstellung kam, erhob ihn zum gefeiertsten, freilich auch zum gehässigst befehdeten Poeten des Tages. Selbst Richelieu, der sich für das aristokratische Selbstgefühl und die Verherrlichung des Zweikampfes im „Cid" eben nicht enthusiasmierte, ward Gegner Corneilles und die neugegründete französische Akademie bemängelte das Drama und suchte Corneille herabzudrücken, ohne daß ihr dies gelang. Weitere Tragödien desselben erfreuten sich bis in die fünfziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts steigender Erfolge; bei den späteren ward eine Abnahme an Kraft und Gehalt merkbar, durch die er schließlich genötigt ward, sich vom Theater zurückzuziehen. Er geriet schließlich in Dürftigkeit und ward, ohne vergessen zu sein, nur mit einem kargen Anteil an den Ehren und Belohnungen erfreut, welche den großen Dichtern der goldnen Tage Ludwigs XIV. sonst zu teil wurden.

Corneilles Ruhm gründet sich bei einer reichen Zahl dramatischer Dichtungen lediglich auf seine vier vollendetsten Dichtungen: „Der Cid," „Die Horatier," „Cinna" und „Polyeucte", in denen er die seiner Natur und seinem Talent gemäße Höhe erreichte. Seine Begabung wies ihn durchaus auf die Darstellung des Heroischen; alles atmet nach Lessings Wort bei Corneille Heroismus, aber auch das, was keines solchen fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist, das Laster. „Den Ungeheuren, Gigantischen hätte man Corneille nennen sollen, nicht den Großen." Für das Pathos jedes wie immer gearteten Heroismus besaß Corneille die reichste Fülle des Ausdrucks und ergriff seine Zeitgenossen unwiderstehlich mit der Gewalt seiner Überzeugungen. Denn wie frostig uns dieser Heroismus erscheinen mag, er entsprach einer die damalige Welt beherrschenden Stimmung. Seine eigenartigste Kraft bethätigte schon „Der Cid" und wenn der Dichter den Stoff dieses Dramas dem ersten Teil der „Jugendthaten des Cid" des Spaniers Guillen de Castro entnahm, so gehörten ihm die gedrängte und geschlossene Form, der Aufbau des Werks ebenso ausschließlich, als die frische Ritterlichkeit und der jugendliche Schwung

desselben. In den Tragödien „Die Horatier“ und „Cinna“ behandelte er antike Stoffe im besondern Stil der französischen Tragödie. Die Gegensätze in beiden Werken sind mit einer Konsequenz durchgeführt, die nicht mehr bloß logisch und dramatisch, sondern in gewissem Sinne starr erscheint. Die männliche Bestimmtheit und der Glanz der Sprache wirkten fortreißend auf ein Publikum, dem alle diese Vorzüge noch neu waren; die Märtyrertragödie „Polyeucte“ endlich gewann mehr durch die ihr zu Grund liegende Gesinnung und die energische Charakteristik, als durch die Handlung selbst. In der Paulina des Polyeucte schuf Corneille die vorzüglichste Frauengestalt seiner Dramen, während ihm im allgemeinen männliche Charaktere besser als weibliche gelangen. Aus der Menge seiner übrigen schwächeren Dramen seien noch „Medea“ (vor dem „Cid“ gedichtet), „Don Sancho,“ „Nikomedes,“ „Ödipus,“ „Sertorius“ und „Sophonisbe“ hervorgehoben, bei denen es, trotz aller Vorzüge im Einzelnen, klar wird, wie und warum sich seine Eigenart rasch zur Manier wandelte.

Eine besondre Schule Corneilles ragte ebenso wie er selbst in die Jahrzehnte herüber, in denen Racines Tragik in den Vordergrund trat. Zu dieser Schule gehörte Pierre Corneilles jüngerer Bruder Thomas Corneille (1625—1709), der Dichter der Tragödien „Timokrates“, „Ariane“ und „Graf Essex“; ferner Jean de Rotrou aus Dreux (1609—1650), von dessen dreiunddreißig dramatischen Dichtungen ein Lustspiel „Die Schwester“ und die Tragödien „Der heilige Genest“ und „Wenzeslaus“ als die besten galten und Corneilles Muster nicht verleugneten; endlich Pierre du Ryer aus Paris (1600—1658), dessen „Scävola“ zu den besten pathetisch rhetorischen Römertragödien der Vor-Racineschen Zeit gezählt werden muß.

Inzwischen und bevor die letzten Bethätigungen der Tragiker aus Corneilles Schule erfolgten, war jene neue Dichtergeneration herangewachsen, welche sich der ästhetischen Gesetzgebung Boileaus unterwarf, hatte Boileau selbst die Geltung eines Aristarchen der neufranzösischen Litteratur erlangt und seine Geschmacksherrschaft mit Energie und Strenge, aber auch mit einem entschiednen Gerechtigkeitsgefühl (was ihn nur Lafontaine gegenüber verließ) und seltner Einsicht, dabei im völligen Einklang mit dem sprachlich formellen Idealismus seiner Zeit, auf alle Dichtungsgebiete ausgedehnt. Nicolas Boileau-Despreaux aus Crosne bei Paris (1636—1711) hatte sich ursprünglich der Jurisprudenz gewidmet, lebte aber bald, auf ein mäßiges ererbtes Vermögen gestützt, ausschließlich der Litteratur, in der er sich jene besondren Aufgaben stellte, für welche er durch „den guten Takt, das feine Ohr, die sichere Urteilskraft“ (La Harpe) besonders befähigt war. Lediglich für die satirische, didaktische, rhetorische Poesie geschaffen, wußte er sehr wohl, daß er auf andern Gebieten nichts erreichen werde und beschränkte mit weisem Selbsturteil und einem fein gebildeten Geschmack seine lyrischen Bestrebungen; trachtete mit unablässiger Übung der von ihm über alle Künste gerühmten Kunst „mit Mühe einen leichten Vers zu machen“ nach und setzte sein ganzes Leben an die Behauptung und Verbreitung seiner Einsicht in das Wesen der

Poesie. Seine eignen Gedichte, Oden, Satiren, Episteln, ordneten Phantasie und Empfindung der geistreichen Reflektion unter, zeichneten sich nur durch seltene Gedrängtheit, Durchbildung der Form, ein feines Sprachgefühl, durch die vollendetste Eleganz aus, eine Eleganz, die sich in günstigen Augenblicken wohl in Anmut wandeln konnte, aber ohne Ahnung eines höhern lyrischen Verdienstes blieb. In größeren Formen versuchte er sich nur zweimal, zuerst mit dem kleinen heroisch-komischen Epos: „Das Chorpult“, in welchem er einen Streit zwischen dem Schatzmeister und dem Kantor der Sainte Chapelle zu Paris um ein großes Chorpult in der Weise der italienischen humoristischen Epen, mit parodistischer Spitze gegen die anspruchsvollen Heldengedichte der Poeten des Hotel Rambouillet behandelte. An durchsichtiger Klarheit der gleichmäßigen Detaillierung, an eleganter Versification, läßt dies „Chorpult“ nichts zu wünschen übrig, zum lustigen Übermut Folengos oder Tassonis verstieg sich Boileau natürlich nicht. Seine berühmteste Leistung, das Lehrgedicht: „Die Dichtkunst“, nach der Epistel des Horaz an die Pisonen, sprach in leicht hingleitenden Versen jene ästhetischen Lehrsätze aus, deren schon oben gedacht ward, nach denen die verständige, maßvolle Klarheit, die feine Durchbildung des Stils, die geistvolle Beweglichkeit und anmutige Leichtigkeit, ungesuchte Vornehmheit und geschmackvolle Bildung als die höchsten Eigenschaften des Dichters gelten und jede Ausschreitung der Phantasie, der Leidenschaft oder der Laune mit dem berühmten Satze, daß nichts schön und liebenswürdig sei als das Wahre („Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable“) bekämpft wird. Während der ganzen Folgezeit sollte diese Anschauung Boileaus, die allen Instinkten und Erkenntnissen der Zeitbildung einen letzten energisch formulierten Ausdruck gab, der französischen Litteratur zu Heil und Unheil gereichen, einstweilen entschied sie das unbedingte Übergewicht der klassischen französischen Litteratur über alle andern Litteraturen.

Die eigentümlichste und kraftvollste Erscheinung innerhalb des französischen Klassizismus, der Zeuge dafür, daß der Geist, welcher im sechszehnten Jahrhundert Rabelais erfüllt, auch noch ins siebzehnte hinüberwirkte und sich selbst mit der Poetik Boileaus abzufinden wußte, war Moliere. Als Ludwig XIV. eines Tages an Racine die Frage richtete, wen unter allen hervorragenden Männern, die seine, Ludwigs, Regierung verherrlicht hätten, der Tragiker für den größten halte, antwortete Racine ohne Zögern „Moliere“, und die Nachwelt hat dies Urteil der Zeitgenossen lediglich bestätigt.

Moliere oder ursprünglich Jean Poquelin aus Paris (1622—1673) stammte aus gut bürgerlicher Familie, erfreute sich einer ausgezeichneten Erziehung, sollte sich dem Studium der Rechte widmen, widerstand jedoch den lockenden Reizen der Bühne nicht und ward 1643 Schauspieler, Mitglied und Führer einer Truppe, die als Illustre Théâtre zuerst in Paris zu bleiben versuchte, indes nach mancherlei Mißgeschick in die Provinz versprengt ward und erst 1658 wieder nach der französischen Hauptstadt gelangte. Durch allerhand Begünstigungen stieg Molieres Truppe rasch, die Haupterfolge dankte

sie den geistreichen fortreißenden Lustspielen ihres Direktors. Seit 1660 galt Moliere auch in den Pariser litterarischen Kreisen als einer der Hauptvorkämpfer des neuen Stils; die außerordentliche Teilnahme des Publikums und die königliche Gunst Ludwigs XIV. vereinigten sich, ihn eine Folge von Triumphen feiern zu lassen, Triumphen, die von litterarischen und persönlichen Neidern hart bestritten, aber nie aufgehalten oder in Niederlagen verkehrt werden konnten. In seinem Privatleben war der große komische Dichter minder glücklich, als in seinem Schaffen und seinem Berufsdasein, eine Heirat mit der jungen Schauspielerin Armande Béjart verbitterte seine späteren Jahre. Sowohl die häuslichen Zerwürfnisse, von denen die Zeitgenossen nur allzuviel zu berichten wußten, als die gehässigen Kämpfe, welche ihm aus seinem Lustspiel „Tartuffe" erwuchsen, erschöpften früh seine Lebenskraft, mitten im Vollgefühl schöpferischer Thätigkeit schwand Molieres leibliche Gesundheit dahin und am 17. Februar 1673 unmittelbar nach einer Darstellung seiner Komödie „Der eingebildete Kranke", in welcher er mitgewirkt hatte, ward er fernerem Wirken entrafft.

Von den zahlreichen komischen Dichtungen Molieres gehören nur die nach italienischen Vorbildern gearbeiteten Lustspiele „Der Unbesonnene" und „Der Zwist der Verliebten" der Zeit von Molieres Wandrungen in den französischen Provinzen an, andere Jugendwerke gingen entweder verloren oder wurden in die spätern reiferen Schöpfungen Molieres hinein verarbeitet.

Auch in der Periode seiner Reife, welche mit der Zeit seiner Rückkehr nach Paris zusammenfiel, verzichtete Moliere keineswegs völlig auf die Stoffe und Anregungen, welche ihm das italienische und spanische Lustspiel gewährte. Allein die komischen Situationen und Charaktere, welche ihm aus der Fremde noch zuflossen, wollten dem gegenüber wenig bedeuten, was Moliere jetzt aus der Fülle des Lebens seiner Tage schöpfte. Wenn alle Übergangszeiten, in denen eine neue Kultur mit einer älteren ringt, dem Lustspieldichter besonders günstig sind, so durfte Moliere sein Geschick preisen, das ihn in den Anfang der Regierung Ludwigs XIV. hineingestellt hatte. Sinnbildlich tritt uns das Verhältnis der neuen jugendfrischen, selbstbewußten zur absterbenden altersschwachen Bildung in der satirischen Komödie „Die Gezierten" („Les précieuses ridicules") entgegen, durch welche die gespreizte Geckerei, die gezierte Mode und Sprachweise der „Kostbaren", der Anhänger des Hotel Rambouillet, dem Gelächter des Publikums preisgegeben wurde. Zur Reihe der Sittenkomödien, in denen Moliere die eigne Zeit spiegelte, gehörten ferner „Die Schule der Ehemänner", „Die Schule der Frauen", letzteres eine reizvolle lebendige Wiedergabe scharfer Menschenbeobachtung, ein echt französisches Werk, mit welchem Moliere wachsende Kühnheit an den Tag legte. Galt schon bei diesem Stücke der Ausspruch „die Komik ist nicht selten nur eine andre Weise für den Ausdruck des tiefsten Wehs. Der große komische Dichter muß einen tiefen Zug aus dem bittern Kelch des Lebens gethan haben und erst in reifern Jahren enthüllt er seine Kraft" (Lotheißen), so bewahrheitete sich derselbe in viel stärkrer und höherer Weise bei der Komödie

„Tartuffe", einem Werke, welches schon durch seine wundersamen Schicksale vor der ersten öffentlichen Aufführung zu ungemessnem Ruhme gelangte und in der That eine jener dramatischen Dichtungen ist, die Ereignisse im Leben einer Zeit werden. Die religiöse Heuchelei war die große Gefahr in den damaligen Zuständen Frankreichs, mit prophetischem Blicke sah Moliere die Zunahme derselben und wie ein schriller Warnruf vor Unheil trat „Tartuffe" in die Zeit. Die volle Meisterschaft der Charakteristik war in dieser Sittenkomödie erreicht; der Stoff brachte es mit sich, daß alle Kunst des Dichters eine Kluft zwischen der Komik der einzelnen Situationen und dem schweren Ernst des Ganzen nicht völlig zu überbrücken vermochte.

In andrer Mischung als im „Tartuffe" erscheinen die tragischen und komischen Elemente in dem Drama „Don Juan", welches nach Cicognini und Tirso da Molina entworfen, in der Ausführung aber zu einer charakteristischen Komödie von Molieres echtestem Gepräge umgestaltet wurde. Der Reichtum der Handlung, die natürliche Frische und Kraft der Charakteristik, die höchste Lebendigkeit des Dialogs enthalten eine scharfe tendenziöse Spitze gegen den Frevelmut des großen Herrentums, der im Frankreich Ludwigs XIV. wohl gebändigt, aber noch keineswegs verschwunden war. Unmittelbar aus dem Leben von Paris und Versailles stammte weiterhin die Charakterkomödie: „Der Menschenfeind" („Le Misanthrope"), in welcher der Dichter vor allem Feinheit und Stärke der Charakteristik entfaltete. Die Gegenüberstellung eines weltmännischen „bon sens" und einer idealistisch-melancholischen Weltauffassung endet zwar mit dem Siege des erstern, aber nicht ohne daß Moliere seine Handlung benutzt, eine Reihe bittrer und schneidiger Wahrheiten über eben die Welt auszusprechen, in welcher sich Philint mit so entschiednem Wohlgefallen bewegt. Eine gleich geteilte Empfindung beseelt die Komödie „Amphitryon", in welcher der vom Göttervater Zeus gefoppte und zum Hahnrei gekrönte Amphitryon so dargestellt wird, daß man ihm ein gewisses Mitleiden nicht versagt und die lustige Darstellung des himmlischen Beliebens des Zeus ein Stück Satire gegen dies Belieben mit einschließt. — Toller und fortreißender als die letztgenannten Lustspiele erscheint „George Dandin", in dem die ehelichen Schicksale eines reichen bürgerlichen Gutsbesitzers verspottet werden, der, aus Eitelkeit, ein armes Edelfräulein geheiratet hat, von der hochnäsigen Gemahlin betrogen, von den hochadligen Schwiegereltern schlecht behandelt wird, alles weil ers so gewollt hat.

Der Komödie „Der Geizige", welcher die „Aulularia" des Plautus zu Grunde lag, ward wiederum durch Hereinziehung von Zeit- und Sittenbildern ein besondrer Reiz verliehen. Molieres Harpagon ist ein Mann von Stand, dessen Geiz mit seinen Standesvorurteilen und Standesgewohnheiten in tragischem und lächerlichem Widerspruch zugleich steht. Auch hier wiegt die Charakterzeichnung schwerer als die Handlung.

Den genannten Charakterkomödien größeren Stils gesellten sich schwankhafte, ja possenhafte Lustspiele hinzu, in denen Moliere (sehr zu Boileaus Mißvergnügen, aber zum Glück für die weitre Entwicklung der komischen

Bühne in Frankreich) seinem Humor den Zügel schießen ließ. Zu den Werken dieser Gattung gehören „Sganarelle oder der Hahnrei in der Einbildung“, „Herr von Pourceaugnac“, „Der bürgerliche Edelmann“, „Der Arzt wider Willen“, „Scapins Schelmenstreiche“.

Auch die beiden letzten Werke des Dichters verraten die Richtungen, in denen er sich abwechselnd bewegt und gefallen hatte, noch einmal sehr charakteristisch. Während „Die gelehrten Frauen“ durch die Regelmäßigkeit der Form, das innere Leben der Gestalten, die satirische Sittenschildrung hervorragten und völlig dem entsprachen, was Boileau und seine Geistesverwandten die gute Komödie nannten, war „Der Kranke in der Einbildung“, ein wild genialer Schwank, in welchem Moliere eine volle Schale tollen Spottes über die Ärzte ausgoß, die er schon in mehr als einer seiner Komödien angegriffen hatte. „Der traurige Zustand der damaligen Wissenschaft, der engherzige intolerante Formalismus, der darin herrschte, die blinde Routine, die scholastische Pedanterie, die Eifersucht und Arroganz der Ärzte boten ihm mehr als hinreichende Veranlassung, sie zu geißeln. Moliere war übrigens keineswegs der erste Urheber dieses Kriegs, den schon Rabelais, Montaigne und Scarron begonnen hatten. Wenn nach seinem Tode die dramatische Poesie in Frankreich aufgehört hat, die Ärzte lächerlich zu machen, so sind sie zunächst ihm den Dank dafür schuldig; wer hätte den Mut gehabt, ihre Fehlgriffe nach ihm noch zu verspotten.“ (W. v. Baudissin.)

Eine große Anzahl der kleinern Werke Molieres, Zwischenspiele, Balletkomödien, Gelegenheitsstücke, entstanden durch Hoffestlichkeiten und gaben Zeugnis, daß das Amt des Dichters als königlicher „Kammerdiener-Decorateur“ keine Sinecure war. Unter diesen durch lebendige Phantasie und glänzende Leichtigkeit ausgezeichneten kleinen Dichtungen verdienen das „Impromptu von Versailles“, „Der Liebhaber als Arzt“, „Der Sizilianer, oder der Liebhaber als Maler“, „Die prächtigen Liebhaber“ und „Psyche“ hervorgehoben zu werden. Auch diese kleinen Gelegenheitsdichtungen bezeugen das Genie Molieres, die „Großheit“, die ihm Goethe nachrühmte und welche es begreiflich und verzeihlich macht, daß die Franzosen in Moliere nicht nur den ersten komischen Dichter ihrer Litteratur, sondern der Weltlitteratur überhaupt erblicken. Selbst die Mängel der Moliereschen Charakterkomödie, die allzustarke Abhängigkeit des großen Dichters von der Kunsttheorie des Klassizismus, mußten ihnen als eben so viele Vorzüge gelten. Auch wo man diese nationale Parteilichkeit nicht teilt, hat man genug Ursache, den mächtigen Charakterzeichner und Sittenmaler zu bewundern. Die vorzüglichsten Werke Molieres enthalten neben vergänglichen Zügen jene bleibenden, welche ihre Wirkung nie verlieren können und der tiefe Ernst, welcher seinem Humor unlöslich verbunden ist, ergreift aus Erfindungen und Handlungen heraus, die uns fremd geworden sind. Auch bei Moliere gilt es, daß der ursprüngliche poetische Geist, der innere Lebensdrang des großen Dichters schließlich über alle Zufälligkeiten und Hemmnisse einer bestimmten Kunsttheorie und eines herrschenden Geschmacks siegen und die Menschen mit sich fortreißen.

Noch vor dem Schluß des siebzehnten Jahrhunderts galt Moliere als der Alleinherrscher der Komödie. Nur wenige von den Poeten, die sich mit ihm gleichzeitig im Lustspiel versucht hatten, vermochten sich jetzt neben ihm zu behaupten; aber auch nur eine kleine Anzahl seiner eigentlichen Nachahmer gelangten inmitten der frischen Wirkung von Molieres Produktionskraft zur Geltung. Zu den ersteren darf man Savinien de Cyrano-Bergerac aus Paris (1619—1655) rechnen, welcher eine Tragödie: „Agrippina", ein Lustspiel „Der gefoppte Pedant", sowie „Komische Geschichten" schrieb, welche einen dem Moliereschen nahe verwandten Geist atmen; ferner Edmé Boursault aus Mussy l'Evêque in Burgund (1638—1701), der als heftiger Gegner Molieres und Boileaus einen hoffnungslosen Kampf gegen die neue Schule jahrelang mit allen Waffen fortsetzte. Seine Komödien: „Das Lustspiel ohne Titel", „Äsop in der Stadt" und „Äsop bei Hof" behaupteten sich wenigstens einige Jahrzehnte hindurch gegenüber den Moliereschen.

Unter der großen Gruppe der Moliereschüler ragten hervor Charles Rivière Dufresny aus Paris (1648—1724), welcher mit den Lustspielen „Der Widerspruchsgeist", „Die doppelte Witwenschaft", „Die Dorfkokette", „Verheiratet und geschieden" Erfolge errang; ferner der Schauspieler Florent Carton Doncourt aus Fontainebleau (1661 bis 1725), unter dessen zahlreichen Komödien „Der wiedergefundne Ehemann", „Die Bürgerinnen von Stand" und „Der Edelmann nach der Mode" als die wertvollsten galten; endlich Charles Cheville de Champmesle (gestorben 1707), dessen „Crispin als Edelmann" und „Die Straße Saint Denis" gute Sittenbilder waren. Der selbständigste und bedeutendste Nachfolger Molieres erschien mit Jean Francois Regnard aus Paris (1656—1709), der nach einem bewegten und abenteuerreichen Leben sich erst im vierzigsten Jahre der Litteratur und vorwiegend der Lustspieldichtung widmete. Seine Hauptwerke „Der Spieler", „Die unvermutete Wiederkunft", „Der Zerstreute", „Der Universalerbe" galten als klassisch und die scharfe Beobachtung menschlicher Laster und Thorheiten, die Logik der Handlung, die Durchbildung des Dialogs, verdienten in der That alle Anerkennung, welche die Franzosen gerade diesem Schriftsteller vor vielen anderen zu teil werden lassen. Gleichwohl läßt sich nicht leugnen, daß mit Regnards Lustspielen die französische Komödie sich noch mehr von phantasievoller Erfassung des Lebens entfernte, noch mehr rein verständiger Kombination annäherte, als dies schon in Molieres regelmäßigsten Komödien der Fall gewesen war.

Die klassische Komödie diente, soweit eine solche Scheidung zulässig ist, hauptsächlich zur Befriedigung der „Stadt", — das eigentliche Kunstwerk für den „Hof" blieb die Tragödie, „die Schule der Könige," welche im ersten Jahrzehnt der Selbstregierung Ludwigs XIV. einen Vertreter erhielt, der alsbald Corneille in Schatten zu stellen begann und dessen würdevolle Eleganz, dessen Leidenschaft und lyrische Feinheit dem eigentümlichen Kulturzustand der Zeit Ludwigs aufs überraschendste entsprachen.

Jean Racine aus Laferté-Milon (1639—1699), welcher schon 1660 die Hochzeit Ludwigs XIV. mit Marie Therese von Spanien durch eine schwungreiche Ode gefeiert hatte, widmete sich seit 1664, in welchem Moliere seine Tragödie „Die Thebaide" aufführte, ausschließlich der Litteratur, sah sich vom Könige mit Jahrgehalten und der Ernennung zum Historiographen geehrt, zog sich in späteren Jahren von der dramatischen Dichtung zurück, begleitete mit seiner Empfindung die Empfindung des strenger und frömmer werdenden Königs, ließ sich am Abend seines Lebens nur durch die inzwischen allmächtig gewordne Frau von Maintenon, Scarrons Witwe, bestimmen, seine letzten Dramen „Esther" und „Athalia" für die Fräuleins von St. Cyr zu dichten und schied noch vor dem Beginn des spanischen Erbfolgekriegs, in welchem die Herrlichkeit Ludwigs XIV. zusammenbrach, aus dem Leben.

Racines poetisches Talent tritt in all seiner Eigenart nur in der Tragödie voll hervor. In seinen geistlichen Oden und lyrischen Gelegenheitsgedichten erscheint er befangner, unfreier, im Bild und Ausdruck minder schwungvoll, als in den lyrisch durchhauchten Trauerspielen. Die französische Tragödie wurde durch Racine vollständig durchgebildet. Jede Anlehnung an spanische oder italienische Vorbilder verschmähend, bewegte sich Racine in den Fesseln der drei Einheiten, einer Handlung, welche um motiviert und spannend zugleich zu sein und doch der Katastrophe rasch zuzustreben, auf die künstlichsten Voraussetzungen aufgebaut werden mußte, mit höchster Sicherheit, mit einer gewissen virtuosen Kühnheit. Ja dem einzigen und ausschließlichen Zwecke dieser Tragik: die Leidenschaften und Leidenschaftskonflikte hochgestellter, aristokratisch isolierter Menschen darzustellen, kam die strenge Konzentration, die besondre Form unzweifelhaft zu Hilfe, wenigstens Racine gewann der Vorzimmertragödie Steigerungen und Wirkungen ab, welche gerade nur in dieser Enge und Ausschließlichkeit möglich waren. Racine war unfraglich zu dem echten Kern, welcher in der französischen Auffassung der Tragödie thatsächlich vorhanden war, durchgedrungen und hatte ihn erfaßt. „Die Tragödie hat es allerdings nicht mit Fürsten und Standespersonen als solchen zu thun, sondern mit Menschen, aber ein bloßer reiner Mensch in dem Sinne wie er hier gefordert wird, ist nun gerade der einfache Bürger viel weniger, als der Fürst und Feldherr, wie ihn die Tragödie darstellt. Der Mensch der Tragödie ist der rein sittliche Mensch, der Mensch wie und inwiefern er lediglich dem ewigen ungeschriebnen Gesetze, von welchem Antigone spricht, unterworfen ist: die Konflikte, welche sie darstellt, sind rein sittliche Konflikte. Als solche stellen sich nun alle die mannigfachen Verwickelungen dar, die uns die Tragödie im Kreise der Fürsten und Heroen irgend vorgestellt haben mag, denn dieser Kreis wird von der Tragödie nun einmal angenommen, als ein solcher, in welchem ein anderes Gesetz als das soeben genannte, nicht gelte." (Danzel.) Unter diesem Gesichtspunkt wollen Racines Tragödien angesehen sein und unter diesem allein läßt sich entscheiden, welche davon die vorzüglichsten, welche die schwächeren sind.

Die empfindlichen Mängel der klassisch-rhetorischen Tragödie machen sich in den Erstlingswerken „Die feindlichen Brüder“ (La Thebaide) und „Alexander“ am stärksten geltend, insofern hier Racine zu Vorgängen griff, die sich nur sehr gewaltsam und auch dann noch unzulänglich auf die Vorzimmertragödie zurückführen ließen. — Mit „Andromache“ beginnt dann die Reihe der glücklichen Erfindungen, in denen eine höchst einfache Handlung zu eigentümlicher Bewegung und Wirkung gegliedert, von mannigfaltigen Leidenschaften erfüllt erscheint. Stärker, schärfer in den Gegensätzen, vertiefter in der Charakteristik, gewaltiger im Pathos sind die Tragödien „Britannicus“, „Berenice“, „Bajazet“ und „Mithridates“, in denen allen die Perspektive auf einen Welthintergrund aus der Gedrängtheit der individuellen Tragödie heraus eröffnet und doch ausschließlich die letztre beabsichtigt ist. Namentlich „Britannicus“ und „Mithridates“ müssen als die glücklichsten Schöpfungen der besondern Kunst Racines gelten, „durch Benutzung zurückliegender Vorgänge, durch schärfste Gegensätzlichkeit der widereinander spielenden Interessen, durch sorgfältigste Motivierung aller in die rasch abrollende Handlung eingreifenden Momente einen fünften Akt zu fünf Akten auszudehnen und zu beleben.“ Handlung und Charakteristik sind unter den Voraussetzungen dieser Hoftragödie von höchster Mannigfaltigkeit und überzeugender Wahrheit, der Stil hat neben allen Vorzügen der Reinheit und Feierlichkeit den Reiz lyrischer Belebung. Auch „Iphigenie“ und „Phädra“ entbehren dieser Vorzüge nicht völlig, obschon sie mit „Britannicus“ und „Mithridates“ nicht in einer Reihe genannt werden dürfen. Eine Sonderstellung unter den Racineschen Tragödien nehmen die Spätlingswerke „Esther“ und „Athalia“ ein, in denen Racine statt der mythologisch-historischen Stoffe biblische wählte und die tragische Weihe mit der religiösen zu verbinden strebte. Beide Werke bezeugen hinlänglich, daß Racines Kraft in keiner Weise erschöpft oder auch nur gemindert war, ja „Athalia“ mit ihrem Gestaltenreichtum, mit der Pracht ihrer Chöre, wies über die Ziele hinaus, die Racine sich selbst und der französischen Tragödie gesetzt hatte. Leider gab Racine selbst diesem eigentümlichen Anlauf keine Folge und für die Nachahmer blieben die früheren Dichtungen Racines maßgebend.

Unter den tragischen Dichtern der Periode Ludwigs XIV. galt Philippe Quinault aus Paris (1635—1688) eine Zeit lang als Rivale Racines. Seine Tragödien, wie „Der Tod des Cyrus“, „Stratonice“, „Agrippa“ u. a. behaupteten sich nicht so lange, als seine späteren Operndichtungen „Alceste“, „Theseus“, „Armide“ u. a., welche mehr als einen Tonsetzer angezogen haben. Glückliche Nachahmer Racines waren Charles Claude Genest aus Paris (1639—1719), der Verfasser der Tragödien: „Zelonide“, „Polymnestor“, „Penelope“; Jean Gilbert Campistron aus Toulouse (1656—1723), dessen „Virginia“, „Andronicus“, „Alcibiades“, „Hadrian“, „Aëtius“ und andre sich lange im Repertoire des Théâtre français behaupteten; Antoine de la Fosse aus Paris (1653—1708), von welchem wenigstens eine vorzügliche Tragödie „Manlius Capi-

tolinus" den besten Besitztümern des französischen Theaters hinzugerechnet ward.

Den Versuch, über Racine durch stärkere Reizmittel, eine entschiedne Steigerung des tragischen Schreckens zu siegen, machte Prosper Jolyot de Crébillon aus Dijon (1674—1762), dessen Jugenderfolge in der letzten Periode Ludwigs XIV., drei Jahrzehnte später wieder aufgefrischt und erneuert wurden, um dem hochstrebenden Voltaire Hindernisse zu bereiten. Crébillon brach instinktiv und bewußtermaßen mit dem Gesetz der echten hoffähigen Tragödie, immer voll Haltung, maß- und würdevoll zu bleiben, und behandelte Stoffe, in denen das Furchtbare, Grausige als ein selbständiges Element poetischer Wirkung vorwiegend war. So vor allen in den Tragödien: „Atreus und Thyestes" und „Rhadamistes und Zenobia", denen die Alterswerke „Xerxes", „Catilina" und „Das Triumvirat" in keiner Weise gleich kommen. Crébillons Tragödien spitzen sich auf seine vielbewunderten „Erkennungsszenen" zu, welche, wie mit einem Blitzstrahl, eine furchtbare und unheimliche Situation erhellen und entbehren einer gewissen Kraft und psychologischen Folgerichtigkeit nicht, sie wirken jedoch weder harmonisch noch erhebend, bezeugen vielmehr, wie rasch auch der Klassizismus wieder das Maß bei Seite warf, das sein ästhetischer Gesetzgeber als unerläßlich betrachtet und verkündet hatte.

Neben den dramatischen Dichtern spielten die lyrischen Poeten eine um so untergeordnetere Rolle, als die Theorie Boileaus im Grunde genommen nur Raum für die feierliche Ode, die verständige Satire und Epistel ließ, den unbefangnen Ausdruck der Stimmung, den Reiz der Phantasie und des poetischen Traums gering achtete und die gesamte leichte Poesie, so sehr sie im nationalen Wesen der Franzosen wurzelte, am liebsten ausgerottet hätte. Die Lyriker im Stile Boileaus, unter ihnen Jean Baptiste Rousseau aus Paris (1670—1741), dessen „Oden" und „Episteln" nur allzusehr an Boileau gemahnen, Bernard le Bovier de Fontenelle aus Rouen (1657—1757) der Gelegenheitspoet und Redner der französischen Akademie, dessen regelrechte rhetorische Gedichte nur eine Abschwächung der vorbildlichen Gedichte Boileaus waren, konnten indessen das unabweisbare Bedürfnis nach unmittelbarer und lebendiger, namentlich nach fröhlicher Poesie weder stillen noch ersticken. Und so geschah es, daß sich den Klassikern der Ludwigschen Zeit ein Poet anreihte, dem weder der König noch Boileau Gunst entgegenbrachten, der aber, trotz Jener, ein Liebling der Franzosen ward und eine der anziehendsten Erscheinungen jener Tage für alle auch nichtfranzösische Nachwelt bleibt.

Jean de Lafontaine aus Château-Thierry in der Champagne (1621 bis 1695) war unzweifelhaft unter den bedeutendsten Dichtern der Periode derjenige, welcher die glücklichste poetische Naivität bewahrte. In Lafontaine schien sich die heitre flüchtige Poesie des vorangegangenen Zeitalters fortzusetzen — gleichwohl entzog sich auch seine leichte, schalkhaft liebenswürdige Natur dem großen Zuge der Zeit zur strengsten Ausbildung der Form, zur durchsichtigsten Klarheit des Vortrags nicht. Zwar seine dramatischen Ver-

suche, eine lyrische Tragödie „Asträa“, ein paar Lustspiele „Der Florentiner“ und „Ragotin“ würden ihn nicht zu den Klassikern Frankreichs gereiht haben. Um so gewisser thaten es jene poetischen „Erzählungen und Novellen“, welche die Vorzüge des Poeten: Phantasie, lebendige, warmsinnliche Schilderungsgabe, Anmut, Humor, Schalkhaftigkeit, feines Sprachgefühl ins hellste Licht setzten und mit ihrer Wärme und ihrem unmittelbaren Leben auch diejenigen fesselten, welche an der Leichtfertigkeit der (zum größern Teil aus Boccaccio, Ariost und altfranzösischen Fabliaus entlehnten) Motive oder Erfindungen dieser Geschichten Anstoß nahmen. Lafontaine erreichte in den besten derselben eine unbewußte Meisterschaft, welche Talenten seiner Art aus der unbedingten Hingabe an einen ihrer Natur voll entsprechenden Stoff erwächst und welche sich erneut in den berühmten „Fabeln“ (meisterhaft durch Ernst Dohm verdeutscht) kundgiebt. Die Fabeln sind Perlen schlichter poetischer Erzählungskunst, durch die höchste Lebendigkeit, die klarste Bestimmtheit und die flüssigste Anmut ausgezeichnet, sie wetteiferten an Reiz und Eleganz der Verse mit den gepriesensten Produkten der Zeit und hatten dabei einen Hauch altfranzösischer Munterkeit voraus, welcher so vielen andern Bestrebungen des Klassizismus abging. An Lafontaine schlossen sich naturgemäß alle leichten Talente an, unter denselben Jaques Vergier aus Lyon (1655 bis 1720), dessen poetische Erzählungen munter im Ton, frisch, anschaulich in der Darstellung, dessen Lieder fröhlich und sangbar waren.

Weit akademischer stellt sich schon wieder der Idyllendichter Renaud de Segrais aus Caën (1624—1701) dar, der sieben kleinere Eklogen und das größere Hirtengedicht „Athis“ verfaßte und eine geistesverwandte Schülerin an Antoinette Deshoulières aus Paris (1637—1694) fand, von der sich einige Idylle erhielten, während das Andenken an die übrigen schöngeistigen Bestrebungen der Dichterin nur in den epigrammatischen Kritiken Racines und Boileaus lebt.

In entschiedener Opposition zu der Feierlichkeit der höfischen Litteratur, zu jedem Ernst der Poesie überhaupt, stand auch jener Poetenkreis, welcher sich um Guillaume de Chaulieu aus Fontenay (1639—1720) schaarte und im heiter geistreichen Ausdrucke der eignen Genußfreudigkeit, der überschäumenden Lebenslust poetische Befriedigung fand. Chaulieus Episteln, Oden und kleine Gedichte waren für die gesamte „Poésie fugitive“ des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vorbildlich, seine unmittelbaren Genossen und Schüler Charles Auguste de la Fare aus Valgorge (1644—1712), Jean François Loriget de Lafaye aus Vienne (1674—1731), Alexandre Laynez aus Chinay (1650—1710), waren leichtanmutige leichtfertige Lyriker, Geselligkeitspoeten voll glücklicher Sinnlichkeit und mit feinem Gefühl für das melodische sangbare Element der französischen Sprache.

Als Gegner des Klassizismus im strengsten Sinn mußten auch jene Märchendichter gelten, welche der Phantasie ein Recht zu wahren suchten, das ihr Boileaus Theorie entschlossen abgesprochen hatte. Geriet doch der hervorragendste dieser Dichter Charles Perrault aus Paris (1628—1703) mit

Boileau in erbitterte Kämpfe, weil er die Meinung kundgegeben hatte, daß die „Vergleichung der Alten und Neuen“ zu Gunsten der letzteren ausfallen müsse, eine Meinung, welche Boileau schlechthin unduldbar fand. Perraults Märchen in Prosa und Versen, welche als „Geschichten meiner Großmutter“ (Contes de ma mère l'Oye) gesammelt wurden und aus denen „Dornröschen“, „Rotkäppchen“, „Blaubart“, „Der gestiefelte Kater“, „Aschenbrödel“, „Riquet mit dem Schopf“, „Der kleine Däumling“ in alle Litteraturen übergingen, waren lebendig, natürlich, volkstümlich erzählt und von einer Frische, welche man selbst in der Kritik nicht so gering hätte schätzen sollen, als es in der That geschah. — Auch Gräfin Marie Katherine d'Aulnoy (1650—1705) errang nicht mit ihren Memoirenromanen, sondern mit ihren hübschen, leicht anmutigen „Feenmärchen“, welche fast gleichzeitig mit denen Perraults hervortraten, ihren Namen in der französischen Litteratur. Der Erfolg Perraults wie jener der Gräfin d'Aulnoy erwies jedenfalls, daß die Boileausche Poetik die Phantasiebedürfnisse des Publikums nicht in dem Maße zu beherrschen wußte, um alle Neben- und Untergattungen, die ebensoviel Abwege vom „Wahren, das allein schön ist“ bedeuteten, völlig auszuschließen.

In stärkster Weise sollte diese einfache Thatsache sich bewahrheiten, als gegen den Schluß der Regierung König Ludwigs XIV. eine wachsende Opposition gegen die königliche Allmacht und die einseitige Ausschließlichkeit des königlichen Geschmacks ganze Reihen von poetischen Versuchen, ganze Gruppen von Schriftstellern zu begünstigen anfing, welche mit den am Hofe herrschenden Anschauungen von der Würde der Litteratur, von den Aufgaben des Dichters, im unmittelbarsten und bewußtesten Gegensatz standen. Dem ersten und zweiten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts gehörten eine Zahl von komischen Romanschriftstellern, Lustspiel- und Schwank-Dichtern, von Verfassern komischer Opern und Vaudevilles an, welche der ästhetischen Richtung von Versailles Trotz boten und vor allem die Elemente der Poesie pflegten, vor denen man eben erst gewarnt, ja die man aus der guten Litteratur völlig zu verdrängen versucht hatte. Das bedeutendste dieser oppositionellen Talente erschien in Alain René Lesage aus Sarzeau in der Bretagne (1668 bis 1747), der seine litterarische Laufbahn um 1700 begann. Als Dramatiker zeichnete er sich durch das Lustspiel „Turcaret“ aus, welches im Jahre 1709, in der Zeit der äußersten Bedrängnisse des spanischen Erbfolgekriegs, aufgeführt, seine schärfste Spitze gegen die Tageserscheinung der Generalpächter, der schwindelnden Abenteurer richtete, welche eben die Not des Staates ausbeuteten. Mehr kühn-satirisch, als humoristisch und fröhlich, erwies „Turcaret“ ein lebendiges und wirksames Talent, das sich weiterhin in Romanen bewährte, welche von seltner Weltkenntnis und Weltbeobachtung, ebenso von seltner Erzählungskunst, daneben freilich auch von einer gewissen Geringschätzung menschlichen Thuns und Treibens zeugen. War „Der hinkende Teufel“ nur eine Bearbeitung der gleichnamigen spanischen Novelle des Luis Velez de Guevara, so gab doch der Zusatz französischen Geistes und eigner Lebenseindrücke,

mit welchen Lesage das Werk des Spaniers versah, dem kleinen Werke erst seine volle Wirkung. Dagegen war Lesages Hauptroman: „Geschichte des Gil Blas von Santillana“ eigene Erfindung und Gestaltung des Dichters und eines der prächtigsten Bücher der Zeit. Wohl folgte Lesage in diesem Werke der besonderen Weise der spanischen Schelmenromane so, daß in Spanien die Vorstellung entstehen konnte, er habe ein spanisches Werk benutzt, man wisse nur nicht recht welches. Das Zurückgehen auf den Realismus und die völlige Darstellungsfreiheit der ältern spanischen Romane, eröffnete dem Franzosen des Zeitalters Ludwigs XIV. die Möglichkeit, mit der Scheincharakteristik der öffentlichen Zustände Spaniens, Kritik an den französischen Zuständen zu üben. Denn darüber kann kein Zweifel obwalten, daß die höchst lebendige, höchst drastische Schilderung des Treibens in Hof und Stadt, der Willkür von oben, der Käuflichkeit von unten, der Lüge und Genußsucht in allen Schichten der Gesellschaft, nur zu gut auf die französischen Verhältnisse in den letzten Tagen Ludwigs XIV. und während der Regentschaft des Herzogs von Orleans paßte. Die betreffenden Kapitel des „Gil Blas“ wurden ein Fingerzeig für die Litteratur der Aufklärungsepoche, welche alle Länder der Erde darzustellen begann, um Frankreich wahrheitsgetreu schildern zu dürfen. Indes liegt der Hauptwert von Lesages Romanen nicht in den scharfen wohlgetroffenen Sittenbildern, sondern in der gesunden Heiterkeit der Grundstimmung, der poetischen Freude am Leben, welche der Dichter trotz seiner Kritik gewisser Lebensverhältnisse sich bewahrt hat und auf seinen Helden überträgt. Die unverwüstliche Lebenslust und Zuversicht des „Gil Blas“, unter allen Schicksals- und Glückswechseln, das Behagen an jeder Art von Sonnenschein, welches den Roman durchdringt, geht auf alle Leser über, selbst heute hat das bunte Buch mit dem Reiz seiner wechselnden Abenteuer seine ursprüngliche Anziehungskraft ziemlich bewahrt. Die Charakteristik verlor durch die gewählte Form des Memoirenromans nichts an Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit, die vielgerühmte treuherzige Ausmalung aller Einzelheiten im „Gil Blas“ gewinnt dadurch an Interesse, daß mit den Erlebnissen und der wachsenden Weltkenntnis des Helden auch sein Scharfblick für Charaktere und seine Fähigkeit wächst, dieselben treu und anschaulich wiederzugeben.

Auch die Erfolge des Lustspieldichters Marc Antoine Legrand aus Paris (1673—1728), dessen Stücke „Der Liebesteufel“, „Die Lorenzmesse“, „Plutus“ und vor allen „Der König von Schlaraffenland“ mit außerordentlichem Beifall gespielt wurden, gingen aus dem Bedürfnis hervor, sich nicht allzu eng in die Fesseln der akademischen Regel schlagen zu lassen. Namentlich das letztgenannte prächtige Stück war ein lebendiger Protest der komischen Phantasie gegen die akademische Beschränkung. — Ein großer Teil der im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts aufsprießenden, ja überwuchernden „leichten“ Litteratur stand mit dem Anschluß vieler Autoren an die kleinen Volksbühnen und an die 1718 entstandne komische Oper im Zusammenhang. Unter den Poeten, welche für diese Bühne und die komische Oper arbeiteten, finden wir neben Lesage den Maler Jacques

Autreau aus Paris (1659—1745) mit den Schwänken „Panurgs Heirat", „Demokrit als Narr" und „Der Liebeszauber"; Louis Fuzelier (1672—1759) mit „Die Hochzeit des Vulkan", „Die verständigen Tiere" und einer ganzen Reihe von Possen und Harlekinaden; Joseph de Lafont (1686—1725) mit den „Liebschaften des Proteus", welche ein interessanter Beleg dafür sind, wie weit die Keime der heutigen Offenbachiaden der Zeit nach zurückliegen; endlich als Nachzügler im achtzehnten Jahrhundert, Charles Francois Panard aus Chartres (1694—1765), der unerschöpfliche Vaudevilleschreiber, dessen Chansons und Couplets voll leichter Fröhlichkeit waren und der Stimmung eines genußlustigen Geschlechts durchaus entsprachen.

Alle diese zuletzt charakterisierten poetischen Bestrebungen sprangen aus den von Boileau streng gezognen Bahnen des eigentlichen Klassizismus mehr oder minder heraus, doch kein Erfolg derselben erschütterte die Autorität der klassischen Theorie selbst. Dieselbe ward nicht allein durch die großen und maßgebenden Dichter des Zeitalters Ludwigs XIV., sondern vor allem auch durch die Einwirkung jener hervorragenden und glänzenden Prosaschriftsteller begründet, welche diesem Zeitalter angehörten. War im akademischen Jahrhundert ohnehin die Neigung vorhanden, die Grenzen, welche Beredsamkeit und Poesie trennen, zu verwischen, als unwesentlich zu betrachten, so ward diese Neigung in der französischen Litteratur, welche vor allem die gemeinsame Arbeit an der höchsten Ausbildung der Sprache, der Vollkommenheit des Ausdrucks, für die Dichter wie die Prosaiker betonte, die Poesie der Prosa so viel als nur immer möglich annäherte, geradezu allherrschend. Das Bild des französischen Klassizismus erhält seine Vollständigkeit erst durch die rhetorischen Werke, welche ebenso oft für die französische Poesie mustergültig geworden sind, als umgekehrt das Pathos und die klare Gedrängtheit der französischen klassischen Poesie auf sie gewirkt haben.

Unter den klassischen Prosaisten stand in erster Reihe Blaise Pascal aus Clermont (1623—1662), eine der eigentümlichsten und tiefsten Naturen französischen Ursprungs, ein hochbegabter, zuerst den mathematischen und physikalischen Studien mit Ernst und Erfolg zugewandter Geist, der in der zweiten Hälfte seines Lebens ein sinnender Asket wurde, das Haupt jener Jansenisten von Port Royal, welche in ernster religiöser Betrachtung den höchsten Zweck ihres und des menschlichen Daseins überhaupt erkannten. Pascal ward mitten in der Vorbereitung auf den Tod, in der Geringschätzung alles weltlichen Lebens, dennoch einer der meisterhaftesten und vornehmsten Stilisten der vornehmen französischen Litteratur. Sowohl seine polemischen „Provinzialbriefe", gegen die Jesuiten und ihre laxe Moral gerichtet, als seine fragmentarischen „Gedanken über die Religion", mit ihrer düstern Auffassung der menschlichen Natur, ihrer trostreichen und begeisternden Apologie der christlichen Lehre, sind Meisterwerke ernster, ergreifender, schwerwiegender Beredsamkeit, Werke von höchster sprachlicher Durchsichtigkeit und Schönheit, bei denen das — was namentlich von den „Provinzialbriefen"

gilt — stoffliche Interesse fast zurücktritt gegenüber dem formellen; so daß Pascal ein Musterschriftsteller für Kreise und Naturen werden konnte, die seiner jansenistischen Auffassung und seinem schweren Lebensernst fern standen.

Pascal zunächst erscheint der große Meister französischer Beredsamkeit, der Geschichtsschreiber und Prediger Jacques Bénigne Bossuet aus Dijon (1627—1704) als Lehrer des Dauphins, als Hofprediger Ludwigs XIV., als Bischof von Meaux, eine der Gestalten, ohne die man den Glanz und die königliche Würde Ludwigs XIV. gar nicht zu denken vermag. In seinen „Predigten und Trauerreden“ ein Meister licht- und geistvoller Beredsamkeit, einer der echten Herrscher des klassischen Stils, in der viel genannten „Abhandlung über die allgemeine Geschichte“, einer der bedeutendsten und interessantesten Vorläufer pragmatischer Geschichtschreibung, in der polemischen „Geschichte der protestantischen Kirchen“, ein beredter Sophist, welcher die Mängel und Zerwürfnisse des Protestantismus meisterhaft im Interesse der eignen alleinseligmachenden Kirche darzustellen vermochte, erhob sich Bossuet gleichsam zum gallikanischen Kirchenvater, dem man, um auch hierin die Ähnlichkeit mit dem kaiserlichen Rom zu gewinnen, eine Autorität zugestand, wie sie einzelne Kirchenväter unter den ersten christlichen Kaisern besessen hatten.

Neben Bossuet galten als Klassiker der geistlichen Beredsamkeit, der litterarisch wertvollen Predigt, der Jesuit Louis Bourdaloue aus Bourges (1632—1704); Esprit Fléchier aus Pernes in Venaissin (1632—1710), dessen „Trauerreden“, namentlich jene auf Turenne und Bossuet, nur beim Vergleich mit Bossuet und Bourdaloue verlieren, während die Predigten von Jean Baptiste Massillon aus Hyères in der Provence (1663—1742), obschon einer nachfolgenden Generation angehörig, den Vergleich mit den besten Reden Bossuets nicht zu scheuen haben und alle Kraft, Würde und sprachliche Feinheit des echten klassischen Stils entfalten.

Eine von dieser ernsten Gruppe religiös gestimmter, geistlicher Schriftsteller wesentlich verschiedne Art von klassischen Prosaisten tritt uns in einer Reihe von höfischen Philosophen, scharfen Weltbeobachtern und eleganten Darstellern entgegen, unter denen Francois Herzog von Rochefoucauld (1613—1680) in ähnlicher Weise den Vorrang behauptet, wie in der oben besprochnen Gruppe Pascal. Die höchst geistvollen „Moralischen Betrachtungen“ dieses Weltmanns, welcher die Eigenliebe als den Beweggrund aller menschlichen Handlungen ansieht, ohne sich durch diese Einsicht seinen Lebensgenuß verkümmern zu lassen, sind ein letztes Resultat der Erfahrungen, welche der hocharistokratische Schriftsteller am glänzenden Hofe von Versailles gemacht hat. Auch die „Denkwürdigkeiten der Regentschaft der Königin Anna“ des gleichen Verfassers sind bezeichnend für das Wesen der Zeit, die sie schildern und die kühl vornehme ironische Lebensstimmung des Mannes, welcher sie geschrieben. — Ein zweiter bedeutsamer Schriftsteller der Weltphilosophengruppe ist Jean de la Bruyère aus Paris (1645—1696), dessen bedeutendes Werk: „Die Charaktere des Theophrast“ Beobach-

tungen und Reflexionen enthält, welche vereint ein Zeitgemälde der eigentümlichsten Art ergeben. La Bruyère lebte der Meinung, daß „da die Menschen der Untugenden nicht müde werden, man auch nicht müde werden müsse, sie ihnen vorzuhalten; sie würden sich vielleicht verschlimmern, wenn es ihnen an Zensoren oder Kritikern fehlen sollte; aus diesem Grunde predige und schreibe man". Als echter Franzose seiner Zeit, als echter Schüler des Montaigne nimmt auch Bruyère die Welt wie sie ist und ironisiert zwar seine Umgebungen, stellt sich aber zu denselben nicht in eigentlichen Gegensatz und erlangte für die Kühnheit seiner Urteile, die Schärfe seines Blicks, durch seinen reinen, bündigen, nervigen Stil, und die fesselnde, höchst lebendige Ausdrucksweise Verzeihung. — An diese hoffähigen Autoren schließt sich die klassische Briefstellerin der Zeit Ludwigs XIV., Marie Rabutin-Chantal, Marquise de Sévigné (1627—1696) an, welche seit 1671 an ihre auf dem Schlosse Grignan in der Provence lebende Tochter Françoise Marguerite über die Ereignisse des Hofes und der Stadt berichtete, so daß ihre Aufzeichnungen „Briefe der Frau von Sévigné an ihre Tochter" den Charakter und unter gewissen Einschränkungen den Wert von Memoiren erhielten. Die Berühmtheit der Briefe gründet sich freilich nur auf deren Stil, sie wurden als Muster lebendigen und anmutigen Welttons betrachtet, und daß sie von den schlimmsten Vorurteilen der höfischen Gesellschaft jener Zeit durchsetzt waren, konnte ihnen bei dem Publikum, für das sie zuerst gedruckt wurden, lediglich zur Empfehlung gereichen.

Auch unter den eigentlichen Memoirenschriftstellern fanden sich „Klassiker", der eine von ihnen Jean Francois de Gondi, Kardinal von Retz (1614—1679) gehörte wenigstens mit seinen „Erinnerungen" noch der Zeit vor Ludwig XIV., den Tagen der Fronde, des letzten kriegerischen Aufschäumens selbstherrlichen aristokratischen Übermuts an, und sein Stil galt noch für preziös und unelegant, erscheint aber nichts destoweniger in vielen Episoden seines Buches höchst lebendig, anschaulich und fesselnd. — Höher als Kardinal Retz steht Louis de Rouvroy, Herzog von Saint-Simon (1675—1755), dessen „Erinnerungen" das farbenreichste Bild des Hofs Ludwigs XIV. und der französischen guten Gesellschaft im Wendepunkt des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts geben. „Persönliche Sympathie und Antipathie beherrschen meistens seine Urteile und seine ganze Anschauung. Jene Tendenz der Übertreibung und steigenden Medisance, das um die nackte Wahrheit wenig bekümmerte Talent der Erzählung, verbunden mit persönlicher Abneigung oder Vorliebe, die aus der Parteistellung entspringen, und falsche Information über das Faktische, bringen bei ihm große Verunstaltungen der Historie hervor. Als eine Quelle vieler historischer Belehrung kann das Buch trotz des blendenden Talents, mit dem es geschrieben ist, auf keine Weise angesehen werden. Aber was sonst flüchtig von Mund zu Mund geht und wieder vergessen wird, zeichnet Saint-Simon auf: nicht etwa unparteiisch, Lob und Tadel, sondern als ein volles und echtes Mitglied dieser Gesellschaft, bald als eifriger Anhänger, bald als heftiger Feind. Wenn die Medisance

vorherrscht, so ist es nicht sowohl seine Schuld als der Charakter der Gesellschaft." (Ranke.)

Gegen den Ausgang der Regierung Ludwigs XIV. trat noch jener merkwürdige Halbpoet und Halbpolitiker hervor, dessen „Telemach" ihm gleichfalls einen Platz unter den Trägern des Klassizismus erwarb. Der fromme Erzbischof von Cambrai und Erzieher des Herzogs von Burgund, Enkels des Königs, Francois Salignac de la Motte Fénelon (1651—1715) schrieb sein Hauptwerk „Die Abenteuer des Telemach" als einen Fürstenspiegel, eine eindringliche Warnung an seinen fürstlichen Zögling, die Wege des großen Königs, deren unerfreuliche Ziele damals schon zu ersehen waren, nicht zu betreten. Die dürftige Erfindung des „Telemach" knüpft an den Bericht der Odyssee von den Fahrten des Sohnes des Odysseus im Geleit der als Mentor verhüllten Pallas an, der ethische Kern des Buches ist aber die Mahnung: gerecht, mild, friedlich, patriarchalisch zu regieren, ausschließlich dem Volk und seiner Wohlfahrt zu leben, die bei Eroberungskriegen niemals gedeihen kann und unter prunkvollen Bauten und üppiger Hofhaltung ebensoviel leiden muß, wie unter dem Geräusch der Waffen. Daß diese Mahnung eine herbe Kritik der Regierung und des Charakters des großen Königs in sich schloß, war klar genug, — die bloße Thatsache, daß solche Kritik an die Stelle der schrankenlosen und überzeugten Huldigung trat, welche bei den Dichtern und Schriftstellern des voraufgegangenen Menschenalters vorgewaltet hatte, bewies, daß das Königtum Ludwigs XIV. seinen Nimbus selbst zerstört hatte und daß in der französischen Litteratur ein neues Zeitalter im Anzuge war, noch ehe sich der greise und weltmüde König seinen Ahnen in Saint-Denis beigesellen konnte.

# Die Herrschaft des französischen Ideals in den europäischen Litteraturen.

Der siegreiche Aufschwung, welchen die französische Litteratur in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts nahm, blieb bei keinem der europäischen Völker unbemerkt, er weckte überall ein Verlangen sich mitzuerheben und namentlich der wirklichen und geträumten Vorteile dieser in sich vollendeten, sichern, alle Ideale des akademischen Jahrhunderts voll erreichenden Dichtung teilhaftig zu werden. Die Doppelwirkung der Königsherrlichkeit von Versailles und der Sterne, welche diese Sonne umgaben, machte sich überall geltend und man wetteiferte in Ost und West durch die Anerkennung der ästhetischen Theorie, welche die französische Poesie so groß gemacht, zu gleichen Resultaten zu gelangen. Noch vor dem Jahre 1700 herrschte in ganz Europa die Überzeugung, daß die französische Bildung jeder anderen überlegen sei und durch unablässiges Bemühen vielleicht auch von anderen Kulturvölkern erreicht und errungen werden könne. Noch ahnten nur wenige der Einsichtigsten, daß der Glanz und Duft einer geistigen Blüte nicht schlechthin übertragen werden könne und nur unter der besonderen Gunst von Boden und Licht gediehen sei. Noch begriff man nicht, daß selbst die Poetik Boileaus, geschweige denn die Tragödie Racines und die Komödie Molières aus dem Leben und Selbstgefühl einer aristokratischen Gesellschaft erwachsen seien, welche erst nach Generationen auf diese Höhe gelangt war. Noch wähnte man überall, daß es nur eines erleuchteten Mannes bedürfe, um dasselbe zu leisten, was die Franzosen zur Zeit vermochten, und die englischen Dichter, welche Georg I., der nicht einmal Englisch verstand, als Cäsar und Augustus, die deutschen Magister, welche Friedrich I. von Preußen als einen andern Ludwig ansangen, waren von der gleichen Sehnsucht und Zuversicht erfüllt. Durch alle Litteraturen ging ein unwiderstehlicher Drang mittels Nachahmung der französischen Meisterwerke zur eigenen Meisterschaft zu gelangen, und mehr als zwei Menschenalter lang blieb es für Tausende von Poeten und Schriftstellern das höchste Ziel des Ehrgeizes im französischen Geschmack zu dichten und zu schreiben. Die Stimmung der bevorrechteten Gesellschaft in ganz Europa leistete diesen Bestrebungen Vorschub: der Hof Ludwigs XIV. ward zum Muster fürstlicher und adeliger Lebenshaltung, unwiderstehlicher als die Waffen Ludwig XIV., denen endlich

energischer Widerstand geleistet ward, erwiesen sich der Pomp und das würdevolle Zeremoniell von Versailles, der Zauber der Feste und des Genußlebens, welches den Selbstherrscher umgab. Bei der unbedingten Bewunderung für den französischen König und seinen glänzenden Adel, wurden die französischen Dichter, die man nur als Lobredner und Günstlinge Ludwigs auffaßte, mitbewundert. Jeder Nachahmung Racines oder Boileaus kam daher ein günstiges Vorurteil entgegen, mit dem sich dann doch die stille Überzeugung verband, daß die französischen Meister nie erreicht werden und samt der französischen Sprache und der französischen Bildung Eigentum der Aristokratie bleiben würden. Die Zuversicht, mit welcher die Poeten in Holland und England, in Deutschland und dem Norden, ja selbst in Italien und Spanien, die von Boileau gewiesenen Bahnen betraten, wurde von den erhabenen Gönnern wohl ermutigt, die besten Leistungen im französischen Geschmack galten jedoch immer nur für einen schwachen Abglanz der französischen Meisterwerke selbst. Die französische Geschmacksrichtung war ohne Frage diejenige, welche ihre Jünger außerhalb Frankreichs in die härtesten und engsten Fesseln schlug. Sie drängte ihnen neben den „Regeln" die Stoffe und Elemente auf, die überall, wo die gesellschaftlichen Elemente Frankreichs fehlten, ebensoviel Hindernisse gedeihlicher Entwicklung sein mußten. Gleichwohl schlug mehr als eine Generation geistig strebender und geistig genießender Menschen den Gewinn an klarer Bestimmtheit, an edlem Gleichmaß, an sprachlicher Reinheit höher an, als jeden Verlust, welcher mit der Herrschaft des französischen Ideals notwendigerweise verbunden war.

Ganz Europa blickte damals bewundernd und nachahmend nach Paris und Versailles, selbst im feindlichen Neid, wo er sich regte, lag eine Huldigung für die Überlegenheit des französischen Geistes. Der Fürst, welcher die Lustschlösser und Gärten Ludwigs XIV. auf seinem Gebiet nachahmte, der Edelmann, welcher seine Muster für Gesinnung, Haltung, Hausrat und Kleidung auf der großen Tour suchte, die regelmäßig in längerem Aufenthalt zu Paris und am französischen Hofe gipfelte, der Gelehrte und Poet, welcher von einer Akademie nach dem Muster der Richelieuschen träumte und seinen Landesherrn im Stil Boileaus ansang, sie alle standen in einem leicht ersichtlichen Zusammenhang. Der Eindruck der Dürftigkeit und Äußerlichkeit, welchen wir heute bei den meisten der hierher gehörigen Werke und Poetenerscheinungen empfangen, erklärt sich leicht aus dem Verschwinden des Hintergrundes, der ursprünglich zu diesen Erscheinungen gehört hatte.

Wenn selbst in England, dem einzigen Lande, das unter damaligen Verhältnissen eine völlig selbständige Dichtung erzeugen konnte, und wenigstens neben dem französischen Kunstideal ein eignes heimatliches schuf und pflegte, die französische Poesie als unübertrefflich und mustergültig angesehen ward, so trug dazu am meisten ein Dichter bei, der, wie wenige, eine Boileau verwandte Natur besaß und seinem Vorbild bis in die kleinsten Züge gleichzukommen wußte. Kein Talent wiederholt sich völlig in einem andern, soweit aber eine solche Wiederholung denkbar ist, tritt sie gegenüber Boileau im Fall

Popes ein. Alexander Pope aus London (1688—1744), einer katholischen Familie angehörig, geistig frühreif und brennend ehrgeizig, ward durch den Erfolg, den seine Jugendarbeit, eine englische Übersetzung der „Ilias“ hatte, in mäßige Glücksumstände und erfreuliche Unabhängigkeit versetzt und benutzte dieselben, um sich ganz der langsamen Reife und formellen Durchbildung seiner poetischen Entwürfe widmen zu können. Im Wesentlichen eine mehr verständige, satirisch witzige, als eine phantasievolle und empfindende Natur, war Pope wie geschaffen, die Grundanschauungen der französischen Poetik nach England zu übertragen und die Herrschaft einer eleganten Verskunst auch in der englischen Litteratur zu begründen.

Von Popes größeren poetischen Werken gelangte das kleine komische Epos „Der Lockenraub“, in welchem er einen kleinen Vorgang poetisch verwertete, der die Londoner Gesellschaft kurze Zeit in Bewegung gesetzt hatte, zum größten Ruf. Eine von Lord Petre unbefugt der schönen Miß Arabella Fermor abgeschnittene Locke wird Ursache zu Zwist und Verwirrung aller Art und wird zuletzt zu den Sternen versetzt; ein Motiv so leicht und luftig, wie nur immer möglich, das aber Pope Anlaß zu einem anmutigen Gedicht gab, in welchem alle jene Forderungen an Klarheit, Eleganz, Leichtigkeit des Vortrags erfüllt werden konnten, die er als höchste Forderungen der Poesie überhaupt ansah. Die schlimmern Seiten seiner Natur kehrte der Satiriker in dem Heldengedicht „Die Dunciade“ hervor, in welchem er seine poetischen Zeitgenossen nicht sowohl darum weil sie schlechte Poeten, als weil sie arme Teufel waren, schneidend verhöhnte. Natürlich gelang es ihm aus seiner begünstigten Lage heraus sehr wohl einzelne komische Züge aus dem Leben und Treiben der Bettellitteraten zu erlauschen, welche damals die Dachstuben von London bevölkerten, und in gewissen satirischen Schilderungen bleibt die „Dunciade“ mustergültig, ohne darum erfreulich zu werden.

Unter den didaktischen Dichtungen Popes sind der „Versuch über die Kritik“ und namentlich das Lehrgedicht „Der Mensch“ von Bedeutung. In erstrem stellt sich Popes Übereinstimmung mit den ästhetisch-litterarischen Grundsätzen Boileaus entscheidend dar, im letztern bespricht der Dichter in vier an Lord Bolingbroke gerichteten poetischen Episteln die Frage der menschlichen Glückseligkeit und die Zweifel, ob es möglich sei mit den Kräften des Menschen mehr als den Menschen, ob es möglich sei die Gottheit zu erkennen. Die Übereinstimmung mit den Zweifeln englischer Freidenker, namentlich Bolingbrokes, ist das einzige bei Pope, was ihn von den französischen Poeten unterschied und der besondern englischen Geisteswelt seiner Tage annäherte. Auch in seinen kleineren Dichtungen, einigen Episteln, beschreibenden Gedichten, Satiren, überwog die Reflektion, die Freude an der klaren Korrektheit des Ausdrucks die höhern poetischen Eigenschaften, die gleichwohl nicht völlig fehlen.

An Pope schloß sich eine ganze Schule französierender Lyriker an. So Matthew Prior aus Winburne (1664—1721), einer jener Poeten des Zeitalters der Königin Anna, aus denen man Gesandte und Staatssekretäre schnitzte, in Liedern, Oden, Episteln, poetischen Erzählungen, Epigrammen

und Lehrgedichten geschmackvoll, witzig und leichtflüssig, ein Muster zierlicher Nachahmung der Franzosen; so John Gay (1688—1732), dessen Gedichte, um ihrer Leichtigkeit und Eleganz willen, ebenso bewundert wurden, als seine mit rauschendem Beifall aufgeführte satirisch-burleske „Bettlersoper“ und welcher in ähnlicher Weise den Pfaden Lafontaines folgte, wie sein Freund Pope denjenigen Boileaus; so der Tragödien- und Idyllendichter Ambrosius Philips (1671—1749), dessen rhetorisches Trauerspiel „Die unglückliche Mutter“ durch Racines „Andromache“ hervorgerufen wurde. — Als Tragödiendichter im französischen Stil versuchte sich auch James Thomson aus Ednam in Schottland (1700—1748), dessen Tragödien noch Lessing „Kenntnis des menschlichen Herzens, die magische Kunst, jede Leidenschaft vor unsern Augen entstehen, wachsen und ausbrechen zu lassen“ zusprach und dessen berühmteste Dichtung „Die Jahreszeiten“ ein verständig angeordnetes Lehrgedicht ist, in dem einzelne Schilderungen sich zu wirklich poetischer Stimmung erheben, während viele andre bloße äußerliche Landschaftsbilder bleiben, die schlechterdings aus dem Rahmen der Poesie herausfallen. Das einst vielgepriesene didaktische Gedicht „Die Freiheit“ war kaum etwas anderes, als ein gereimtes Programm der englischen Whigpartei und eine Verherrlichung der englischen Zustände seit der Revolution von 1688. — Zu den letzten Vertretern des französischen Geschmacks innerhalb der englischen Litteratur gehörte endlich auch Samuel Johnson aus Lichfield (1709—1784), welcher in eine andre Periode der englischen Litteratur und in ein andres Geschlecht von Schriftstellern hinüberwuchs. Sowohl seine satirische Dichtung „London“, als seine Tragödie „Irene“ und sein Roman „Rasselas, der Prinz von Abyssinien“ zeigten durchaus rhetorisches Gepräge, vom französischen Klassizismus hatte Johnson die feierliche Würde entlehnt, die bei ihm jedoch niemals mit der Feinheit und der unter dem strengen Faltenwurf vorhandenen Beweglichkeit der Franzosen gepaart war. Seine vielberühmten „Lebensbeschreibungen englischer Dichter“ kamen hauptsächlich den Poeten französischer Schule zu gute; immerhin aber durfte Johnson das Verdienst beanspruchen, daß er, trotz seines unerschütterlichen Klassizismus, durch die Wiederherausgabe der Werke Shakespeares das neue Zeitalter englischer Poesie vorbereiten half.

In Deutschland herrschte zur Zeit als sich die klassische Dichtung Frankreichs voll und frei entfaltete, die zweite schlesische Schule, zogen Hoffmannswaldau und Lohenstein die poetischen Naturen mit wenigen Ausnahmen noch in ihre Pfade. Der erste hervorragende und vielgenannte Schriftsteller, welcher die französische Kunstweise als einen Wall gegen die Flut des italienischen Schwulstes betrachtete und gegen die letztre mit mehr gutem Willen als Erfolg einstand, war der vielberufene „letzte Schuldramatiker“ Christian Weise aus Zittau in der Oberlausitz (1642—1708), welcher als Lyriker, Romanschriftsteller und Dramatiker mit seiner Neigung zu verständiger Reflektion und didaktischer Rhetorik an die Franzosen anzuknüpfen versuchte, deren beste Eigenschaften er freilich kaum begriff. In redseliger Nüchternheit setzte er seine

moralischen Gesinnungen und verständigen Betrachtungen der erlognen Phantastik der Schlesier als poetische Wahrheit entgegen; suchte in politischen Romanen wie „Die drei ärgsten Erznarren in der ganzen Welt“ und „Die drei klügsten Leute in der ganzen Welt“ Tugend und Weltklugheit zu lehren und ließ als Rektor zu Zittau von den Schülern seines Gymnasiums bei jährlich wiederholten Festen eine lange Reihe von Tragödien und Komödien aufführen, welche als „Zittauisches Theatrum“ und „Theatralische Sittenlehre“ gesammelt, in nüchterner Rhetorik alle möglichen Stoffe behandelten und in denen eine hausbackene Deutlichkeit der Charakteristik erstrebt wurde. Auch in den dramatischen Dichtungen Weises spielt die Lust am Moralisieren die erste Rolle, daneben entbehrte er der Fähigkeit zur lebendigen Wiedergabe einzelner Erscheinungen des Lebens keineswegs ganz. — Aber zusammenhanglos und stillos, bald auf eigne Eindrücke, bald auf litterarische Muster gestützt, ragen seine biblischen und historischen Schauspiele und Lustspiele wohl über die wüsten Haupt- und Staatsaktionen der Zeit hinaus, ertragen jedoch keinen Vergleich mit den durchgebildeten Schöpfungen der Franzosen.

Weise ward übrigens das Vorbild und der Mittelpunkt einer Poetengruppe, welche man recht wohl als die „erste sächsische Nüchternheitsschule“ bezeichnen könnte und welcher unter andern der Leipziger Professor der Beredsamkeit Johann Bernhard Menke (1675—1732), als Lyriker unter dem Namen Philander von der Linde auftretend, ferner der Konrektor von Hirschberg Daniel Stoppe (1697—1747) mit seiner „Sonntagsarbeit“ und seinen „Neuen Fabeln zu erbaulichem Zeitvertreib“ angehörten und die ihren letzten höchst selbstbewußten Vertreter in Daniel Wilhelm Triller aus Erfurt (1697—1782) erhielt, einen poetisierenden Arzt, der nicht nur ein triviales Epos „Der sächsische Prinzenraub“ verfaßte, sondern auch die „Geprüfte Pocken-Inoculation“ in einem „physikalisch-moralischen“ Gedichte besang.

Gegenüber der völlig reizlosen Nüchternheit war es natürlich genug, daß einzelne wahrhafte Talente, welche mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auftauchten, zunächst noch im Banne des Lohensteinianismus verharrten. Das merkwürdigste Beispiel davon, wie schwer sich auch eine große Begabung und ein vielseitig gebildeter Geist aus diesem Bann zu befreien vermochten, tritt uns in dem großen Gelehrten Albrecht von Haller (1708 bis 1777) entgegen, der neben seiner wissenschaftlichen Bedeutung auch die eines echten Dichters in Anspruch zu nehmen hatte. In Hallers Gedichten macht sich eine „wirklich bewegte ja tief erregte Innerlichkeit“ erfreulich geltend, und wenn er auch von der Überzeugung durchdrungen war, daß ein Dichter Bilder, lebhafte Figuren, kurze Sprüche, starke Züge und unerwartete Anmerkungen aufeinander häufen oder gewärtig sein müsse, daß man ihn „weglege“ und damit dem Lohensteinschen Schwulst und dem italienischen Marinismus näher stand, als dem französischen Klassizismus, so erhob sich Haller dennoch hoch über das bloß poetische Machwerk der letzten Schlesier. Sein

berühmtestes Gedicht „Die Alpen“ sollte keineswegs nur ein beschreibendes Poem im damaligen Wortsinn sein, „der Schwerpunkt von Hallers Dichtung liegt nicht in Beschreibungen, er liegt in den Schilderungen des einfachen, genügsamen und glücklichen Menschenlebens in den Alpen. — Und indem Haller das Leben der Alpenbewohner als ein Leben schilderte, in welchem Sitteneinfalt und daher Sittenreinheit herrschte, stellte er dasselbe als das zu erstrebende Ideal des Menschenlebens überhaupt vor Augen. — Von dieser Seite betrachtet, hatte das Gedicht eine ganz universelle Tendenz und eine ganz universelle Wirkung.“ (Ludwig Hirzel). Überhaupt erschloß beinahe jedes Hallersche Gedicht wieder eine seit langer Zeit vergessene Pforte poetischer Wirkung: „sein Gedicht „Doris“, welches jahrzehntelang gesungen wurde, gab der Liebeslyrik den freien Fluß und den musikalischen Wohllaut als unerläßliche Momente wieder; seine „Trauerode beim Absterben seiner geliebten Marianne“ brachte einem in harter Nüchternheit des Lebens roh und fühllos gewordenen Geschlecht zum Bewußtsein, daß in die alltäglichen Verhältnisse hinein leidenschaftliche Wärme und Zartheit des Gefühls fortleben und fortwirken können. Die philosophischen Gedichte: „Über den Ursprung des Übels“ und „Über die Ewigkeit“ waren ein ungeheurer Fortschritt über die trockene Reflektionsreimerei hinaus: die Leidenschaftlichkeit und deutliche Sinnlichkeit wie die schlagende Kürze des Ausdrucks, die Wiedergabe lebendiger Stimmungen wirkten fortreißend, eine Ahnung von der persönlichen Beschaffenheit des wahren Dichters erfaßte bei Hallers Gedichten die damalige deutsche Welt.“ (Stern).

Was die poetische Persönlichkeit, ganz abgesehen von der ästhetischen Richtung bedeute, erwies neben Haller in jenen Tagen der Schlesier Johann Christian Günther aus Striegau (1695—1723) der im Elend eines haltlosen wandernden Studenten- und Poetenlebens früh unterging, aber nicht ohne den Ruhm einer wunderbaren Begabung erworben zu haben. Denn seine echte Phantasie, seine poetische Wärme und Sinnlichkeit, sein Geist, sein Gefühl für Rhytmus und Sprache, befähigten ihn, obschon er vom Bombast seiner berühmten schlesischen Landsleute noch nicht frei ward, dennoch alles, was ihn innerlich ergriff, mit lebendigster Bild- und Ausdruckskraft darzustellen, er war ein geborner Sprachbeherrscher und besaß, wie ihm ein Jahrhundert nachher Goethe bezeugte „die Leichtigkeit alle Zustände durch das Gefühl zu erhöhen und mit passenden Gesinnungen, Bildern, historischen und fabelhaften Überlieferungen zu schmücken.“

Ganz abseits von der eigentlichen Entwicklung der Litteratur stand der Verfasser eines Romans, der zwar gelesen ward und nächst der „Asiatischen Banise“ zu den Lieblingsbüchern der damaligen Welt zählte, bei dem sich aber niemand träumen ließ, daß diese „Robinsonade“ für die deutsche Dichtung irgend welche Bedeutung habe. Der Zug der Zeit ging eben nach Gewinnung von klaren und festen Formen und wo es hoch kam nach Wiedergabe der sittlichen Gesinnung in poetischer Darstellung, wie hätte man ahnen sollen, daß eine phantastische Unterhaltungsschrift für bloß „neugierige“ Leser mehr

wirkliche Poesie enthalten könne, als die sämtlichen Belustigungen des Verstandes und Witzes, welche von den um Gottsched vereinigten Magistern und französischen Tragödienübersetzern unternommen wurden? Gleichwohl ward der Verfasser des Romanes „Die Insel Felsenburg" (eigentlich: Wunderliche Fata einiger Seefahrer, vornehmlich Alberti Julii, eines gebornen Sachsen und seiner auf der Insel Felsenburg zu stande gebrachten Kolonien") der stolbergische Hofagent Johann Gottfried Schnabel (um 1730—1740) mit Unrecht bei Seite geschoben und vergessen. Trotz haarsträubender Geschmacklosigkeiten, ja gelegentlicher Roheit der Erfindung, enthielt seine Erzählung echtes Leben und namentlich durch ihre ersten Teile ging ein Hauch wahrhaften und reinen poetischen Empfindens hindurch, eine Befähigung für die Darstellung idyllischer Zustände, die den Vergleich mit dem Besten nicht zu scheuen hatte. —

Inzwischen machte sich, unbekümmert um diese selbständigern eigne Wege wandelnden Einzeltalente, die Wirkung des französischen Klassizismus in Deutschland stärker und stärker geltend. Der eigentliche Gründer einer durchaus französischen Schule ward Johann Christoph Gottsched aus Judithenkirchen bei Königsberg (1700—1766). Von der Universität Königsberg vor der drohenden Gefahr zur Riesengarde König Friedrich Wilhelms I. gepreßt zu werden, nach Leipzig geflüchtet, seit 1725 an der dortigen Universität habilitiert, Haupt der „Deutschen Gesellschaft" zur Pflege der Prosa und Beredsamkeit, nacheinander Professor der Poesie, der Logik und Metaphysik, Decemvir der Universität, schwang sich Gottsched unter kluger Benutzung der günstigen Verhältnisse Leipzigs, das eben ein „Klein-Paris" darzustellen begann, für einige Zeit zum deutschen Geschmacksdiktator auf. Die Sammlung der zahlreich vorhandenen schöngeistig angehauchten und litterarisch aufstrebenden Studenten und Magister unter der Fahne seiner Zeitschriften, nach allen Seiten angeknüpfte Beziehungen und Briefwechsel, die Gewinnung der Neuberschen Schauspielertruppe für seine Absichten — Alles wirkte zusammen, Gottsched bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ein Ansehen, einen Einfluß zu geben, welche dann unter heftigen, für ihn von vornherein hoffnungslosen Kämpfen rasch abwärts gingen und noch vor Gottscheds Tode völlig zusammenschwanden. Gottscheds litterarische Bestrebungen und seine unablässigen kritischen Bemühungen gipfelten in dem Satze, die Alten und die Franzosen müsse man nicht darum nachahmen, weil sie die Alten und die Franzosen seien, sondern weil die Regeln, nach denen sie ihre Werke abgefaßt, „vernünftig" seien. In gänzlicher Verkennung der bewegenden innern Kräfte des französischen Klassizismus lebte Gottsched der Überzeugung, daß die genaue Befolgung dieser vernünftigen Regeln die deutsche Dichtung zu klassischen Meisterleistungen befähigen werde. Daher auch sein Glaube an jene englischen Poeten, welche Nachstammler der Franzosen waren. Als Herausgeber, Sammler, Kritiker, Übersetzer, Dichter vertrat er überall die gleiche Überzeugung, wirkte für das gleiche Ziel und trieb Andre diesem Ziele entgegen. Wenn er übrigens auf gewissenhafte Nachahmung des französischen Musters drang, „so war es nicht

sein Wille, daß die Deutschen mit Verleugnung ihres vaterländischen Sinnes sich für immer unter die Botmäßigkeit der Franzosen begeben sollten. — Hatten sie diese Schule fleißig durchgemacht, so mußten sie, wie er erwartete, glorreich offenbaren, was der regelrecht dichtende Geist der Deutschen zu schaffen vermöge." (Bernays).

Gottscheds eigne Gedichte erscheinen durchaus rhetorisch und sind großenteils Gelegenheitsgedichte der unerfreulichern Gattung, in denen allen er nach Logik des Sinnes und Reinheit der Verse strebte, die dabei innerlich leer und langweilig blieben. Sein vielgenanntes Trauerspiel „Der sterbende Cato" erhob sich auf der Basis der den gleichnamigen Stoff behandelnden Trauerspiele von Addison und Dechamps, so daß Gottsched wenig mehr davon gehörte, als die korrekten deutschen Alexandriner, in denen sich die deklamatorische Bühnendichtung dem Leipziger und jedem andren Publikum des Neuberschen Theaters vorstellte. Hand in Hand mit dieser Art Dichtung ging die „Kritische Dichtkunst für die Deutschen", welche die korrekte Lehrdichtung verfocht. „Da es möglich ist, die Lust mit dem Nutzen zu verbinden, und ein Poet auch ein rechtschaffener Bürger und redlicher Mann sein muß, so wird er nicht unterlassen, seine Fabeln so lehrreich zu machen, als es ihm möglich ist; ja er wird keine einzige ersinnen, darunter nicht eine wichtige Wahrheit verborgen läge." Unter diesem Gesichtspunkt waren die tiefeinschneidenden Gattungsunterschiede der Poesie für Gottsched etwas beinahe Gleichgültiges, er sah in der epischen wie in der dramatischen Dichtung eben auch nur eine durch die Form gesteigerte und verschönerte Redekunst, er vermochte sich von den gepriesenen und wohlstudierten französischen Klassikern lediglich das Rednerische anzueignen.

Eine treue und in ihrer Weise geistvolle, sehr energische Gehilfin fand Gottsched zunächst in seiner Gattin Louise Adelgunde Viktoria Gottsched geb. Kulmus, (1713—1762), deren Übersetzungen aus dem Englischen, deren kleine Vor- und Nachspiele, sowie das Lustspiel „Die Pietisterei im Fischbeinrock oder die doktormäßige Frau" ihrer Zeit Aufsehen genug erregten. Zu Gottscheds engrem Kreise gehörten ferner Johann Joachim Schwabe aus Magdeburg (1714—1784), welcher die „Belustigungen des Verstandes und Witzes" herausgab und als Poet Gottsched treulich nachahmte, soviel es da etwas nachzuahmen gab; Christoph Otto Freiherr von Schönaich aus Amtitz in der Niederlausitz (1725—1807), dessen Heldengedicht „Hermann oder das befreite Deutschland", eine phantasielose Reimerei in regelrechten Versen, Gottsched den Mut gab, den Verfasser als den ersehnten Epiker nicht nur kritisch anzupreisen, sondern ihn auch von der Universität Leipzig feierlich zum Dichter krönen zu lassen, dessen gegen Lessing und Haller gerichtetes satirisches Heldengedicht „Gnissel", vor allem aber das „Neologische Wörterbuch" (Kunst in vierundzwanzig Stunden ein geistvoller Dichter und Redner zu werden und sich über alle schalen und sinnlosen Reimer zu schwingen. Alles aus den Accenten der heiligen Männer und Barden des jetzigen überreichlich begeisterten Jahrhunderts zusammengetragen und den

größten Wortschöpfern unter denselben aus dunkler Ferne geheiligt von einigen demütigen Verehrern der sehr affischen Dichtkunst) keineswegs alles Witzes entbehrten, aber doch den dichtenden Standesherrn vor der traurigsten Geringschätzung seitens des emporwachsenden Geschlechts nicht bewahren konnten.

Zu den hervorragendern Gottschedianern, deren größrer Teil bloße Übersetzer aus dem Französischen blieben, müssen auch Georg Behrmann aus Hamburg, der Dichter der Tragödie „Timoleon der Bürgerfreund“ und als späterer Nachzügler der von dem jugendlichen Goethe verspottete Christian August Clodius aus Annaberg (1738—1784) gerechnet werden, dessen Gedichte und Dramen, z. B. „Medon, oder die Rache des Weisen“ treffliche Proben einer korrekten Nüchternheit waren.

Weit bedeutendere Anläufe durch bewußten Anschluß an die französische Weise poetischer Darstellung, durch Klarheit und Regelmäßigkeit Wirkungen zu erzielen und vor allem ein Publikum zu gewinnen, erfolgten von Seiten jener Gegner Gottscheds, die, ursprünglich mit ihm in Einklang, sich an einer bestimmten Stelle von ihm trennten, ihn entweder heftig bestritten oder ihm eine schweigende und dann um so empfindlichere Opposition entgegensetzten. Zwar die leidenschaftlichen, persönlich gehässigen Angriffe, wie sie unter anderem von dem erotisch lüsternen Schäferpoeten Johann Christoph Rost (1717 bis 1765) in dem satirisch-epischen Gedicht „Das Vorspiel“ ausgingen, oder wie sie der vielgerühmte Satiriker Christian Ludwig Liskow aus Wittenburg in Mecklenburg (1701—1760) in der Spottschrift „Die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der elenden Scribenten“ unternahm, erlangten in der philiströs-ernsten, steif-ehrbaren Zeit und Gesellschaft von damals nur geringe Wirkung. Viel schwerer fiel schon der theoretische Kampf mit den schweizer Kritikern, an deren Spitze die Züricher Johann Jakob Bodmer (1698—1783) und Johann Jakob Breitinger (1701 bis 1776) standen, gegen Gottsched ins Gewicht. Auch die Schweizer gingen nur theoretisch über Gottsched hinaus, die spätern dichterischen Versuche des alternden Bodmer waren völlig abhängig von Klopstock, trocken und unerquicklich. Aber mit ihren Erörterungen und Forderungen schritten die Züricher Poetiker doch „über das Prinzip einer äußerlichen Korrektheit hinaus und richteten ihre Blicke vornehmlich auf die Art und Weise des poetischen Schaffens. Sie sprachen es aus, daß die Natur die einzige und allgemeine Lehrerin sei, daß die Poesie vor den Regeln gewesen sei; sie empfahlen dem Dichter die Imagination zu kultivieren und das Herz reden zu lassen; daraus folgte die Verteidigung des Wunderbaren und der poetischen Gleichnisse, daraus die Bewunderung Homers und Miltons, dessen „Verlorenes Paradies“ Bodmer seit 1732 wiederholt übersetzte.“ (Muncker.) Was von Irrtümern dabei unterlief, was namentlich durch die Emporschraubung der Fabel, die den Schweizern als das „lehrhaft Wunderbare“ erschien, gesündigt wurde, es wollte wenig bedeuten gegenüber dem Gewinn freierer und größrer Aussichten in die poetische Zukunft.

Peinlicher noch als das theoretische Zerwürfnis mit den Schweizern

empfand Gottsched, daß infolge der Kämpfe mit jenen und seiner eignen starren Einseitigkeit, in seiner unmittelbaren Nähe eine Gruppe jüngrer Dichter und Schriftsteller, von denen noch dazu die meisten seine Schüler waren, sich von ihm und seinen Bestrebungen hinwegwandten. Es waren dies die jugendlichen Verfasser der „Neuen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes", von ihrem Erscheinungsort in der Regel als die „Bremer Beiträge" bezeichnet, Leipziger Studenten und Magister, welche Streitschriften von ihrer Zeitschrift ausschlossen, aber schaffend und sich versuchend, ihren eignen Weg verfolgten. Auch die Poeten der Bremer Beiträge hegten noch die Überzeugung, daß die Dichtung durchaus Lehrziele, Lehrzwecke haben müsse, die bekannten Verse:

Der Gottheit Herold sein, der Tugend Ruhm erheben,
Dem Schweren unsrer Pflicht ein reizend Ansehn geben,
Das Volk, das irre geht, vom falschen Wahn entfernen,
Nach sichern Zwecken gehn und edler denken lernen:
Das muß der Dichter thun, den Recht und Einsicht adeln,

bezeichnen die Grundgesinnung Aller. Auch die Hauptvorzüge der Franzosen: die Korrektheit und klare Eleganz erschienen ihnen für ihre eigne Thätigkeit als Ideale, gleichwohl faßten sie die Vorbildlichkeit der französischen Litteratur in anderem Sinne auf als die Gottschedsche Schule. Sie bevorzugten als Muster die leichten Schriftsteller, die Lafontaine und Segrais, die poetischen Erzähler und Lustspieldichter. Sie suchten ein Publikum zu gewinnen, welches von der Litteratur zunächst Unterhaltung begehrte, sie waren ausgesprochene und geheime Gegner des steifen, stelzbeinigen Dünkels, in dem sich die Gottschedianer ächten Gepräges gefielen. Ihre poetische Thätigkeit war höchst mannigfaltig, blieb aber bei den meisten Gliedern des Kreises innerhalb der bezeichneten Grenzen. Zu den Mitarbeitern der Bremer Beiträge gehörten vor allen Karl Christian Gärtner, der sich noch auf Übersetzungen und Bearbeitungen französischer Schäferspiele und Lustspiele beschränkte; Konrad Arnold Schmid; Johann Arnold Ebert aus Hamburg (1723—1795), dessen „Episteln und vermischte Gedichte" eine gewisse geschmackvolle Einfachheit erreichten, Nikolaus Dietrich Giseke, Verfasser von Oden, Fabeln, Episteln und geistlichen Liedern.

Bedeutenderes als diese Talente erstrebte Johann Elias Schlegel aus Meißen (1718—1749). In den Tragödien: „Kanut", „Lucretia", „Die Trojanerinnen" und Komödien wie „Der Triumph der guten Frauen", „Der Müßiggänger" und „Die stumme Schönheit" zeigte er ein wenig mehr Selbständigkeit als die meisten derjenigen, welche, nach dem Spottwort Bodmers, aus drei französischen Dramen mit Kleister und Schere ein viertes deutsches zurecht machten, er vermochte allerdings nur Ansätze zu einer lebendigeren Führung der Handlung, Ansätze zu einer lebendigeren Charakteristik zu gewinnen, aber schon das wollte etwas bedeuten in einer Zeit, wo es zu jedem Schritt nach vorwärts eines Talents bedurfte.

Als humoristischer Epiker versuchte sich Justus Friedrich Wilhelm Zachariä aus Frankenhausen (1723—1777), dessen komisches Heldengedicht „Der Renommist“ vielbewundert wurde und mit einiger Kühnheit aus jenem Leben schöpfte, das der Verfasser kannte: aus dem studentischen seiner Tage. Der „Renommist“ bringt den Gegensatz zum Bewußtsein, in welchem man sich im Kreise der Bremer Beiträger gefiel, den Gegensatz zwischen der wüsten Roheit der ablaufenden Zeit und der sittigen, bildungsbewußten Haltung der eignen Zeit und der eignen Umgebung, örtlich gefaßt den Gegensatz zwischen Jena und Leipzig. Die Schilderungen des echten Jenenser Burschen sind nicht ohne Witz und zum Teil höchst anschaulich. — In spätern „scherzhaften“ Gedichten z. B. „Murner in der Hölle“ ward Zachariä nicht so glücklich vom Stoff unterstützt als in seinem Erstlingswerk, die muntre Laune verflüchtigte sich, mit welcher der Poet begonnen hatte; wie es denn ein Kennzeichen der ganzen Epoche blieb, in frischer Studentenjugend zu dichten und unter der spätern Bürde und dem Ernst des Amtes zu erlahmen. Auch die es nicht gerade wollten, folgten diesem Zug. Selbst der „deutsche Swift“, der Satiriker Gottlieb Wilhelm Rabener aus Wachau bei Leipzig (1714—1771), schon auf der Meißner Fürstenschule mit Gellert und Gärtner befreundet, dem Kreis der Bremer Beiträger in jeder Weise verbunden, ward durch das Leben keineswegs kühner und tiefer, sondern nur ängstlicher und vorsichtiger. Der außerordentliche Erfolg der satirischen Schriften Rabeners war eben nur innerhalb einer Zeit und Gesellschaft möglich, die jedes Aufatmen, jedes Lockern der festen Bande, welche furchtsame Unterwürfigkeit und saurer Ernst um das deutsche Bürgertum geschnürt hatten, wie eine wahre Befreiung empfand. Weder die monotone Ironie, deren sich Rabener bediente, noch der Mangel satirischer Kühnheit, weder die übermäßige Breite der Schilderungen, noch die abstrakte Lehrhaftigkeit seiner Schriften, beirrten das deutsche Publikum um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Wertschätzung Rabeners. — Und in der That war schon das hoch anzuschlagen, daß den satirischen Aufsätzen und Lebensbildern Rabeners, neben der Nachahmung, doch einige eigne Beobachtung zu Grunde lag, daß trotz allem Bestreben, sich La Bruyère und den gemäßigten Satirikern anderer Nationen anzunähern, der Schriftsteller den ungeheuren Unterschied zwischen Deutschland und dem Ausland empfand und wenigstens den Mut hatte, die Laster und Thorheiten der mittleren Bildungsschichten seines eignen Vaterlandes und seiner eignen Zeit unmittelbar nach dem Leben zu schildern. Vermutlich hat Rabener gewußt, daß das damalige Leben, eine Stufe höher, als er zu blicken und zu greifen wagte, die blutigste Satire geradezu herausforderte, aber da er weder Molière noch Swift gleichen konnte und nichts mehr fürchtete, als für einen Pasquillanten gehalten zu werden, so waren die beschränkte Art seiner Charakteristik und die kümmerliche Vorsicht seines Witzes nur natürlich.

Über die Leistungen wie über die Erfolge aller seiner Genossen erhob sich der gefeiertste Mitarbeiter der Bremer Beiträge Christian Fürchtegott Gellert aus Hainichen in Sachsen (1715—1769), nach dem Studium

der Theologie an der Leipziger Universität habilitiert, der er als außerordentlicher Professor der Moral bis zu seinem Lebensende angehörte. Gellert erreichte durch seine Schriften, wie durch seine moralischen Vorlesungen eine Stellung, wie sie seit den Tagen des sechszehnten Jahrhunderts kein deutscher Poet und Schriftsteller mehr besessen hatte. Gellerts „Ruf und Ruhm reichte über die ganze Breite Deutschlands hinweg und in alle Schichten des Volks hinein, Hunderte von kleinen Geschichten und Zügen erweisen die lebendigste Wirkung der Gellertschen Schriften, selbst Friedrich der Große gestand nach Anhörung einer Gellertschen Fabel zu, daß dieser deutsche Schriftsteller ausnahmsweise natürlich, kurz und leicht schreibe, Tausende bekannten sich als Gellerts Schuldner, und das deutsche Bürgertum erblickte in der allgemeinen Geltung seiner Schriften mit Recht einen Triumph der Lebensanschauungen und Grundsätze, die in seinen Kreisen gereift und herrschend waren." (Stern.) In seinen Anfängen schloß sich Gellert nicht nur persönlich, sondern auch theoretisch an Gottsched, und seine frühesten dramatischen Versuche: „Das Band" und „Sylvia", sowie gewisse Fabeln und poetische Erzählungen hatten kein andres Verdienst, als jenes der regelrechten Form zu beanspruchen. Aber rascher als seine Jugendgenossen verstand es Gellert, seine eigne milde und liebenswürdige Individualität mit der Nachbildung französischer Muster zu verbinden. Er traf den Ton unbefangener, ungekünstelter Erzählung und gesellte in seinen allverbreiteten und allgelesenen „Fabeln und Erzählungen", der guten Laune, dem leichtfröhlichen Ton, in dem er sich zu Zeiten mit Lafontaine verwandt fühlte, einen milden Ernst und ein Element der Rührung hinzu. Sowohl mit der Festtagsstimmung seines Humors, als mit der Wärme seines Gemüts durchbrach er tausendfach die starre Rinde harter Sitte und gemütlosen Herkommens, besiegte die unerfreulichen Zustände, welche sich in seinen „Fabeln und Erzählungen" noch vollkommen deutlich spiegeln. Die Fabeln und poetischen Erzählungen Gellerts weckten in der That bei Tausenden erstorbne Antriebe und Vorstellungen, gewannen die Teilnahme selbst der Gesellschaftskreise, die noch immer vornehm verächtlich auf die deutsche Litteratur herabsahen und wurden für die Schule, der Gellert angehörte, zu einem völligen Triumph. Sie blieben Gellerts bedeutendste Leistung, wenn er selbst auch seinen „Geistlichen Oden und Liedern" größeren Wert beilegte und aussprach, daß ihn der Ruf des geistlichen erbaulichen Dichters mehr erfreuen werde, als „wenn er sich den Ruhm des größten Heldendichters, des beredtesten Weltweisen aller Nationen ersiegt hätte." Bei aller wahrhaften Frömmigkeit besaß Gellert indes den Schwung und die Kraft der großen evangelischen Lyriker von Luther bis Gerhardt nicht, auf den besten seiner geistlichen Gesänge ruhte nur ein Nach- und Abglanz derselben. — Unter seinen größeren Dichtungen erregten die Lustspiele „Die Betschwester", „Die zärtlichen Schwestern" und „Das Los in der Lotterie", die ihre Vorbilder bei der comédie larmoyante des Marivaux und Destouches suchten, ihrer Zeit so großes Aufsehen als „wahre Familiengemälde", daß sie sich noch auf dem Theater behaupten konnten, nachdem Lessings „Minna

von Barnhelm“ zum erstenmal wahrhaft und tief aus dem deutschen Leben geschöpft hatte. Die Handlung, wie die Charakteristik dieser Lustspiele erscheinen noch unsäglich schleppend und dürftig, indes ist beim Vergleich derselben mit den Lustspielen der eigentlich Gottschedischen Schule (A. G. Uhlig, v. Derschau u. A.) der Fortschritt nicht zu verkennen. Auch ein Roman Gellerts „Leben der schwedischen Gräfin von G.“ erwies die Lust sich auf allen poetischen Gebieten zu versuchen. Die Erfindung schloß, ganz abgesehen von ihrer Dürftigkeit, einige grobe Unwahrscheinlichkeiten in sich ein; schlimmer war es, daß auch Gellerts feine Empfindung in einer Weise von der Roheit der herrschenden Anschauungen und Rechtsbegriffe niedergedrückt wurde, daß er seiner Heldin Entschlüsse und Tugenden ansann, welche mit der beabsichtigten Darstellung einer edlen und reinen Frauennatur für unsere Empfindung einfach unvereinbar sind.

Gleich den jungen Herausgebern der Bremer Beiträge hatten auch andere deutsche Dichter entdeckt, daß der französische Klassizismus eine Reihe von leichten lebensfröhlichen Dichtern zähle, denen man sich innerlich verwandter fühlte als Boileau oder Racine. Ein besonders glückliches Talent dieser Richtung besaß Friedrich von Hagedorn aus Hamburg (1708—1754), dessen kleine Trinklieder, erotische Gedichte und harmlosen poetischen Erzählungen vom Geist heitrer Geselligkeit, liebenswürdiger Lebenslust beseelt waren, und wegen ihrer Leichtigkeit und Eleganz, ihrer behaglichen Formsicherheit allbewundert wurden. — Auch die einzelnen Glieder der kleinen Poetengruppe, welche in fröhlicher Studentenzeit in Halle vereinigt war und sich hier als Hoffnung der deutschen Litteratur betrachten lernte, waren mehr oder minder von den Franzosen abhängig und blieben es, trotz aller Wandlungen, in der Hauptsache ihr Leben hindurch. Selbst der Ästhetiker Jakob Imm. Pyra (1715—1744), welcher als eifriger Parteigänger der schweizerischen Kritiker auftrat, gedieh als „Thyrsis“ über das Liedchen im Sinne der Poeten des Hôtel Rambouillet nur dann hinaus, wenn er wie im „Tempel der Dichtkunst“ lehrhaft auftreten konnte. Als Vertreter des Halleschen Dichterkränzchens wirkte in einem langen Leben Johann Wilhelm Ludwig Gleim aus Ermsleben bei Halberstadt (1719—1803), seit 1747 als Domsekretär ein uneigennütziger, leicht enthusiasmierter, immer hilfsbereiter Mäcen junger poetischer Talente, welcher bis zum Ausgang des Jahrhunderts die deutsche Dichtung teilnehmend und fördernd zu begleiten suchte, dessen Bedeutung für die Entwicklung dieser Dichtung aber doch nur in das Vierteljahrhundert zwischen 1740 und 1765 fiel. — Auch Gleim war eine lebensfrohe, zur heitern Geselligkeit gestimmte Natur, und als Verfasser der kleinen „anakreontischen“ Gedichte „ohne Reime scherzhaft und verliebt“, in seinem „Versuch in scherzhaften Liedern“, seinen „Fabeln“ und ähnlichen kleinen Dichtungen erschien er ganz als er selbst. Nur sein preußischer Patriotismus, seine Bewundrung für Friedrich den Großen trug ihn in den vom siebenjährigen Krieg hervorgerufnen „Preußischen Kriegsliedern von einem Grenadier“ noch höher und ließ ihn unter einem starken Lebenseindruck von seinen französischen Vorbildern für den

Augenblick unabhängig werden. In der ersten Entwicklung stand er bewußt und unbewußt beständig unter dem Einfluß dieser Vorbilder und kehrte auch fortgesetzt zu ihnen zurück. Seine spätern Produktionen zeigen zwar Gleims eklektische Natur von den verschiedensten Seiten her angeregt, aber die Bedeutungslosigkeit dieser spätesten Dichtungen hielt leider mit ihrer Vielheit und Mannigfaltigkeit gleichen Schritt. Noch weniger als Gleim verleugnete dessen Hallescher Genosse Johann Nikolaus Götz aus Worms (1721—1781) die französische Schule. Sowohl seine Übertragung von Gressets „Vert-Vert“ als „Paperle“, wie die eignen Gedichte von Götz, namentlich die vielgenannte „Mädcheninsel“ zeigen ihn ganz von der französischen Geschmacksrichtung, von der Stimmung Watteauscher Idylle erfüllt. — Einen andern Pfad schlug allerdings Johann Peter Uz aus Ansbach (1720—1796) ein, für welchen das Haupt der französischen Schule in England, Pope, das unmittelbare Vorbild abgab. In Uz' Lehrgedicht „Die Kunst, stets fröhlich zu sein“ und dem kleinen erzählenden Gedicht „Der Sieg des Liebesgotts“ verleugnete er dies Vorbild auch nicht. Am selbständigsten wirkte Uz in jenen Oden und Episteln, in denen er sich und seine Freunde zu bescheidnem Lebensgenuß in verborgner Stille ermutigt und in fast rührender Weise zeigt, wieviel Stimmung und schlichte echte Lebensfreude diese poetisch gestimmten Naturen des vorigen Jahrhunderts ihrem kargen und engen Dasein abzugewinnen wußten.

Zu Gleims Halberstädter Lebenskreise gehörten Johann Benjamin Michaelis aus Zittau (1746—1772), ein Nachzügler der Anakreontiker und leichten Operettenpoeten; ferner Johann Georg Jacobi aus Düsseldorf (1740—1814) einer jener Poeten, welche die Nachwirkungen des französischen Geschmacks, die Eleganz, welche für Anmut, die Koketterie, welche für Natur gelten mußte, bis in die große Zeit der deutschen Litteratur hereintrugen. Ein Gleiches gilt von Friedrich Wilhelm Gotter aus Gotha (1746 bis 1797), der, trotz seines Verkehrs mit Goethe, unter der Einwirkung des völlig französisch gebildeten und gestimmten Herzogshofes zu Gotha, in Gedichten, Opern und dramatischen Versuchen, klare Leichtigkeit, Korrektheit der Versifikation, einen weltmännischen Witz und eine gewisse Gewandtheit, kurz alle die Eigenschaften an den Tag legte, welche in französischer Schule zu erlangen waren. —

Viel unerquicklicher als die Gewandtheit in den immerhin leichtflüssigen Dichtungen des ältern Jacobi und Gotters, wirkte der französische große Stil, dem zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts und mitten in der selbständigen Entwicklung der deutschen Poesie, als letzter Vertreter der Wiener Dichter Cornelius von Ayrenhoff (1733—1819) huldigte, welcher als kaiserlicher Feldmarschalllieutenant starb. In seinen Trauerspielen und Lustspielen suchte Ayrenhoff als Schüler der Franzosen und namentlich als Jünger Racines, der hereinbrechenden Barbarei des Sturms und Dranges und der ganzen nachfolgenden Erhebung, die ihm als Sinken des Geschmacks galt, entschieden Widerstand zu leisten. Nachdem er die Trauerspiele „Hermanns Tod“, „Antiope“

und „Antonius und Kleopatra“ noch in Alexandrinern verfaßt hatte, welche Gottsched Ehre gemacht haben würden, ging er zwar in der Tragödie „Virginia“ zum fünffüßigen Jambus und in „Tumelicus“ selbst zur Prosa über, hielt aber hartnäckig an den drei Einheiten und der rhetorischen Haltung der Tragödie fest, ohne damit seine innere Armut und künstlerische Mittelmäßigkeit zu verdecken.

Daß unter den Einflüssen eines Zeitgeistes und einer Stimmung, welche selbst in England einen großen Teil der poetischen Litteratur von französischen Mustern abhängig machte, die niederländische Dichtung ihre eigentümliche Selbständigkeit nicht behaupten konnte, wäre auch ohne einen gewaltsamen Andrang des Franzosentums rasch ersichtlich geworden. — Zum Überfluß trat dieser Andrang durch die von Ludwig XIV. beliebte Aufhebung des Edikts von Nantes, die gewaltsame Vertreibung der französischen Protestanten, in stärkster Weise ein. Tausende und abertausende der Hugenotten flüchteten, um den Glauben ihrer Väter zu retten, aus Frankreich hinweg, in ganzen Strömen ergossen sich die Glaubensflüchtigen auch über die Niederlande. Und gerade hierhin rettete sich ein Teil der reichsten und höchstgebildeten französischen Protestanten, sie fanden in Holland eine Freistatt, von der aus sie den geistigen oder vielmehr geistlichen Krieg gegen Ludwig XIV. eröffnen konnten. Erbitterte Gegner ihres königlichen Verfolgers und seiner Staatsordnung, waren diese Männer im übrigen von der französischen Bildung ihrer Zeit, von allen Bestrebungen und Geschmacksrichtungen des Klassizismus erfüllt und bei der Bedeutung, welche sie im geistigen und sozialen Leben der Niederlande erlangten, konnte die stärkste Rückwirkung ihrer Anschauungen auf die holländischen Poeten nicht ausbleiben. Die kümmerlichen Reste selbständigen Litteraturgeistes, welche zu Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts auf holländischem Boden noch vorhanden waren, siechten unter dem Anhauch des Geistes der französischen Flüchtlinge dahin; Erscheinungen wie der Kupferstecher Jan Luyken (gestorben 1712) oder wie die Lustspieldichter Pieter Bernagie und Pieter Langendyk (gestorben 1756) standen bereits ganz vereinzelt. Die Einführung und Befolgung der französischen Regel, der drei Einheiten, des rhetorischen Stils im Drama, der korrekt-eleganten Form in Epik und Lyrik, ward jetzt die große Angelegenheit des Tages, wer auf Wortstelzen ging, glaubte ein Racine, wer sich eine pomphafte Ode abquälte, ein Boileau zu sein. Dabei blieb die altholländische Neigung zur nüchternsten Didaktik unüberwindlich und die mühsam erstrebte Eleganz kam Stoffen und Gesinnungen zu Gute, die sich im Kreise der Belehrung oder Erbauung hielten. Die zahllosen Schriftstellernamen dieser ersten französischen Periode der niederländischen Litteratur sind bis auf wenige vergessen. Als kritischer Vorkämpfer des Dramas nach französischem Muster gelangte Andreas Pels zu großem Ruf und nur allzuvielem Einfluß, als holländischer Racine ließ sich Sybrand Feitama (gestorben 1758) feiern, welcher in den Gebrüdern van Haren u. A. Genossen und Nachfolger fand. Die Lustspieldichter blieben nur insoweit national, als sie die alte derbe Posse zu erhalten trachteten, jeder Schritt

zu einer höheren Darstellung war auch ein Schritt zur Nachahmung Molières und der Franzosen.

Unter der Einwirkung des französischen Klassizismus erhob sich auch im Osten und Norden Europas, bei Völkern, welche an der Entwicklung der neueren Kunstdichtung seither geringen oder gar keinen Anteil gehabt hatten, litterarisches Leben. Daß alle slavischen Litteraturen mehr oder minder von der aristokratischen französischen Poesie des großen Zeitalters abhängig wurden, war natürliche Folge der Gesellschafts- und Bildungsverhältnisse bei Völkern, bei denen überhaupt nur die Aristokratie Anteil an der litterarischen Entwicklung zu haben vermochte. Unter den sämtlichen slavischen Litteraturen hatte nur eine einzige, die böhmische (tschechische) Litteratur eine bedeutsame Entwicklung vor dem Zeitalter des französischen Klassizismus gehabt und mußte, da sie in diesem Zeitalter unter der Wucht schwerer Verhältnisse niedergedrückt, ja so gut wie erstorben war, als eine bemerkenswerte Ausnahme von den andern slavischen Litteraturen angesehen werden. In Böhmen hatte im fünfzehnten Jahrhundert eine selbständige geistige Bewegung durch Johann Huß und im Zusammenhang mit den blutigen Kämpfen begonnen, welche dem Märtyrertode dieses nationalen Reformators folgten. Der „Utraquismus", die böhmische Nationalkirche, welche man, nach Heldenthaten und Verwüstungen aller Art, der Kirche und dem Reiche abgedrungen hatte, schien die Grundlage einer besondern böhmischen National-Kultur werden zu sollen, begann indes schon im Verlaufe des sechszehnten Jahrhunderts und unter den Einwirkungen der deutschen Reformation sich umzuwandeln. Als Zeugnisse des echten hussitischen Geistes blieben, außer den feurigen Schlachtliedern der Taboriten, die Satiren des Prinzen Hynek von Podiebrad, Sohnes des Königs Georg von Podiebrad übrig. Dem Übergang vom Utraquismus zum böhmischen Protestantismus gehörten Georg Stryc, der böhmische Übersetzer der Psalmen, sowie Johann Taborsky und Johann Sylvanus (poeta bohemicus), vorwiegend geistliche Poeten, an. Aber der gepriesenste Vertreter der neu aufstrebenden und eben so rasch wieder erlöschenden tschechischen weltlichen Poesie war Simon Lomnicki von Budecz (1560—1622). Hofdichter Kaiser Rudolfs II., in den böhmischen Adelsstand erhoben, verscholl der Dichter in der Unheilszeit nach der Schlacht am weißen Berge, nachdem er seine Spottgedichte auf König Ferdinand mit Stockschlägen gebüßt hatte. Seine Hauptwerke waren die allegorischen Gedichte „Der goldene Sack" und „Die Pfeile Cupidos", Werke, durch welche er sich einen Platz im Kreise der hervorragenden Poeten der Renaissance erwarb. Lomnicki erfreute sich nur weniger Nachfolger, die gewaltsame Gegenreformation während des dreißigjährigen Krieges brachte den Untergang der selbständigen böhmischen Litteratur. Nur noch wenige Jahrzehnte über den Untergang Böhmens hinaus entstanden einige tschechische Dichtungen und Schriften; der letzte hervorragende Schriftsteller welcher die Sprache beherrschte und ergreifend schrieb, war Amos Komensky (Amos Comenius) aus Nivnitz in Mähren (1592—1671) der große Bahnbrecher der wissenschaftlichen Pädagogik, in dessen Schriften der

Schwanengesang böhmischer Dichtung laut ward. — Als am Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts bei andern slavischen Völkern die Hinwendung zu den französischen Bildungsidealen erfolgte, ward in Böhmen kaum noch etwas geschrieben, was über das ärmlichste Tagesbedürfnis eines tief herabgedrückten Volkes hinausging, das goldne Zeitalter der tschechischen Litteratur blieb somit eine vorübergegangene Episode und durch das ganze achtzehnte Jahrhundert die böhmische Sprache aus der Reihe der Litteratursprachen gestrichen.

Ganz anders stellte sich um diese Zeit Dichtung und Litteratur Polens dar. Im Verlaufe des sechszehnten Jahrhunderts hatte Polen unter den letzten Herrschern aus dem Königshaus der Jagellonen seinen politischen Aufschwung genommen und war gleichzeitig von der religiösen Bewegung des Reformationszeitalters ergriffen worden. Und als 1572, nach dem Tode König Sigmund Augusts, Polen in ein Wahlreich verwandelt ward, herrschte in diesem Reiche eine denkwürdige, der Zeit weit vorauseilende Duldung aller christlichen Bekenntnisse. Erst den Bemühungen der Jesuiten und einer von ihnen geleiteten Gegenreformation gelang es, das Übergewicht und die geistige Alleinherrschaft der katholischen Kirche wiederherzustellen. Während des Kampfes nun zwischen Reformation und Gegenreformation, entfalteten sich die ersten bedeutenden Talente der polnischen Dichtung.

Nicolaj Rej aus Zurawno (1507—1568) schrieb „Die Bücher des Lebens eines ehrlichen Mannes" und schuf eine polnische Übersetzung der „Psalmen"; Jan Kochanowski aus Siczyn (1530—1584), welcher in Paris Ronsard und die Dichter des französischen Siebengestirns kennen gelernt hatte, zeichnete sich als neulateinischer und in seinen berühmten polnischen „Klageliedern" auf seine frühgeschiedene Tochter Ursula, wie in anderen lyrischen Gedichten durch Innigkeit und Formvollendung aus; galt auch durch seine „Abfertigung der Gesandten," einer Scene aus der Trojasage, für den Begründer polnischer Kunstdramatik. Gleichzeitig glänzte Stanislaus Grochowski (1540—1616) als erotischer und religiöser Lyriker; erwarb Szymon Szymonowicz (1558—1629) durch seine „Idylle" eine große Volkstümlichkeit. Auch Waclaw Potocki (1622—1693), der Verfasser kleinerer Dichtungen und eines Epos: „Der Krieg von Chocim", welches den großen, 1621 bei Chocim über die Türken erfochtenen Sieg feierte, muß noch für einen Dichter gelten, der unter den Eindrücken der Spätrenaissance stand und nicht ganz und gar abhängig von den Franzosen war.

Die Herrschaft des französischen Geschmacks in Polen ward vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts an durch Ereignisse vorbereitet, welche engere Beziehungen zwischen Frankreich und der sarmatischen Adelsrepublik herbeiführten. Schon unter König Johann Sobieski gestalteten sich diese Beziehungen immer inniger, das lange Exil des Königs Stanislaus Lesczinsky in Frankreich, die Heirat Ludwigs XV. mit der Tochter dieses Polenkönigs, ein unablässiger Reise-Verkehr der polnischen Aristokraten mit Paris, halfen die Verbindung zwischen den Franzosen des Ostens und jenen des Westens immer inniger gestalten. Dazu wollte das Schicksal, daß im Wendepunkt des sieb-

zehnten und achtzehnten Jahrhunderts die polnische Dichtung für eine Zeit lang beinahe erstarb. Nur vereinzelte ziemlich wertlose Produkte gehörten dieser Zeit an, zwischen den Dichtern der Renaissance und denen des französischen Klassizismus lag gleichsam eine leere Strecke, auf dieser gediehen die lateinischen Dichtungen der Jesuiten, die nirgends mehr gelesen wurden als in Polen. Und als in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts in den Nachahmungen französischer Klassiker wenigstens die polnische Sprache wieder zu Ehren kam, fragte man zunächst kaum nach Gehalt und Bedeutung der neuen Dichtungen. — Die litterarischen Versuche Stanislaus Lesczinskys selbst wurden größtenteils in französischer Sprache gemacht, als der „Philosophe bienfaisant“ gehörte der Polenkönig der Litteraturgeschichte Frankreichs an. Aber in seiner und der beiden sächsischen Auguste Zeit erstanden die ersten Talente, welche allgemeineres Interesse erweckten. Als der theoretische Vorkämpfer des französischen Geschmacks trat der Piaristenpriester und Professor der Litteratur Stanislaw Konarski aus Krakau (1700—1773) auf. Seine prosaischen Schriften hatten großen Einfluß auf die gesamte geistige Entwickelung in Polen, als Poet kam er, wie sein Drama „Epaminondas“ erweist, über eine sehr dürftige Nachahmung französischer Muster nicht hinaus. — Die französischen Dramen selbst wurden durch die Grafen Morsztyn in Polen eingeführt, Graf Andreas Morsztyn übertrug Corneilles „Cid“ und zeichnete sich namentlich in der poetischen Erzählung „Psyche“ vor allen Lyrikern seiner Zeit durch die erfolgreich erstrebte Eleganz aus; Stanislaus Morsztyn (der Übertrager Racinescher Tragödien) und Ibigniew Morsztyn bethätigten den poetischen Trieb, der bei ihnen Familienerbteil war, in Elegien und Liedern; eine Dichterin Elisabeth Druzbacka (1687—1760) versuchte sich in den Gedichten „Der Frühling“ und „Die Wälder“ in der beschreibenden Poesie und erlangte innerhalb einer noch so armen Litteratur, wie die polnische damals war, verhältnismäßig bedeutende Wirkungen. Der eigentlich klassische Dichter, welchen polnisches Selbstgefühl mit den großen Franzosen des goldnen Zeitalters verglich, war Graf Ignaz Krasicki (1735—1801), welcher nach der Teilung Polens als Bischof von Ermeland 1772 Unterthan Preußens ward und wegen seines Geistes und seiner Begeisterung für die französische Litteratur, bei Friedrich dem Großen in besondrer Gunst stand. Krasicki lebte allerdings im Zeitalter Voltaires und der Aufklärung, ein gewisser Anhauch derselben fehlt auch in seinen poetischen Versuchen nicht, aber im großen und ganzen stand er doch viel stärker und entscheidender unter den Nachwirkungen des echten Klassizismus und strebte in treuer Befolgung der Boileauschen Regeln seinen Dichterruhm auf Felsen zu gründen. Witz und große Leichtigkeit des Verses verschafften seinen „Fabeln“ raschen Eingang bei der Lesewelt, das kleine komische Epos „Der Mönchskrieg“ (Monomachia) ward in direkter Nachahmung von Boileaus „Chorpult“ gedichtet. Höheren Flug versuchte Krasicki in dem heroischen Epos „Der Krieg um Chocim“, das er, unbekümmert um Waclaw Potockis gleichnamiges, so gut wie unbekanntes Gedicht unternahm und zu dem ihn die Lorbeeren von Voltaires „Henriade“

lockten. Die gesamte Poesie Krasickis litt unter dem Übergewicht einseitiger Verstandesbildung, jeder freie Aufschwung war durch die Sorge, den Mustern nicht gleichzukommen oder gegen die Regeln zu verstoßen, gehemmt. In einem dritten epischen Werk „Der Mäusekrieg", welches mit Anspielungen auf die Vorgänge in Polen nach der Konföderation von Bar durchsetzt ist, zeigt sich Krasickis Talent beweglicher und flüchtiger, ebenso in den kleineren Sittenbildern in Prosa „Der Untertruchseß", „Die Erlebnisse des Herrn Doswiadczynski", welche dem polnischen gesellschaftlichen Roman die Bahn brachen.

Der Zeit und Richtung Krasickis sind der Geschichtschreiber, Lyriker und Satiriker Adam Naruszewicz (1733—1796), dessen Idylle, Lieder und Satiren vielen gleichzeitigen Schöngeistern zum Vorbild dienten, sowie Stanislaw Trembecki (1732—1812) hinzuzuzählen, welcher Fabeln, Episteln, Satiren und das größere beschreibende Gedicht „Zofijowka" hinterließ. Auch der Idyllendichter Franz Karpinski aus Golosko in Galizien (1741 bis 1825) stand, ohne es klar zu erkennen, unter dem Einfluß der französischen Poesie. Die Zahl der Übersetzer aus dem Französischen war größer als je, alle Meisterwerke des eigentlichen Klassizismus und die hervorragendsten Schöpfungen der gepriesenen Zeitgenossen, Voltaires, Rousseaus, der Encyclopädisten, wurden wiederholt ins Polnische übertragen, obschon dies, bei der allgemeinen Verbreitung und Beliebtheit der französischen Sprache unter dem polnischen Adel, kaum nötig gewesen wäre.

Im Nachbarreiche Polens, in Rußland, das zu Eingang des achtzehnten Jahrhunderts durch Zar Peter den Großen gewaltsam in die Reihe der europäischen Staaten eingerückt und mit einem freilich sehr äußerlichen Firnis westeuropäischer Kultur ausgestattet ward, gab für die ersten poetischen Versuche, welche ohne alle Beziehung zu der alten noch fortlebenden russischen Volksdichtung unternommen wurden, der französische Klassizismus gleichfalls Ziel und Richtung. In dem heißen und leidenschaftlichen Reformeifer, welcher mit allem Altnationalen aufräumte, ward der Sprache und der Phantasie nicht minder Gewalt angethan, als der Sitte und den religiösen Vorurteilen des altrussischen Volkes. Die neue Litteratur hatte von vornherein den Zweck, die Reformpläne des Zaren zu unterstützen, seine Russen auf der eingeschlagenen Bahn weiterzudrängen. Eine künstliche Absichtlichkeit, eine lehrhafte Tendenz zeigte sich daher unvermeidlicherweise auf allen Gebieten. Als der früheste Dichter des „europäischen" Rußland gilt Fürst Antiochus Kantemir (1709 bis 1744), aus einer Fanariotenfamilie stammend und Sohn eines moldauischen Hospodaren, der seine ganze Bildung in Paris erhalten hatte und so der rechte Vorläufer jener russischen Schriftsteller ward, an deren Werken nichts national und ihnen eigentümlich war, als die russische Sprache. Kantemirs Satiren entsprangen dem Widerspruch seiner westeuropäischen Bildung, der in der Fremde gewonnenen Neigungen und der Umgebungen, in die er sich nachmals gestellt sah.

Die poetischen Versuche von Wasilij Trediakowsky (1703—1769),

Michael Wasiljewitsch Lomonossow aus Denissowskaja bei Archangel (1711—1768), welcher letztre seine Bildung in Deutschland erworben hatte und außer Oden und Gelegenheitsgedichten eine „Petriade", ein steifgedrechseltes Heldengedicht auf Peter den Großen, verfaßte, förderten höchstens eine gewisse Zuversicht, daß es später gelingen werde, die russische Dichtung der vorbildlichen anzunähern; begreiflich genug zogen aber die oberen Zehntausend die Originalwerke in französischer Sprache vor. Kaum höher als die Siegesgedichte Lomonossows auf Poltawa und Asow, standen die Tragödien von Alexander Sumarokow (1718—1777), welcher für die neugegründeten russischen Theater in Petersburg und Moskau die ersten regelmäßigen Stücke lieferte und der ein paar Generationen hindurch von zahlreichen Nachfolgern als der Pfadzeiger zur wahren Dichtung verehrt ward.

Auch die Anfänge der schwedischen Litteratur, die in den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts fallen, konnten keine selbständigen sein und alle Versuche auf poetischem Gebiet blieben ein Jahrhundert lang von der Regel des französischen Klassizismus abhängig. Als Begründer der gesamten schwedischen Kunstpoesie ward der Vorkämpfer des französischen Stils O. v. Dalin gefeiert, obgleich ihm im siebzehnten Jahrhundert Poeten von frischerer Phantasie wie z. B. Jöran Stjernhjelm aus Vika in Dalarne (1598—1672), Samuel Colombus (1642—1679) und vor allen Gunnar Eurelius Dahlstjerna (1661—1709) vorangegangen waren. Da aber diese Poeten der großen Zeit Gustav Adolfs, Christinas und Karl Gustavs eine Anknüpfung an die alte Volksdichtung und das schwedische Leben ihrer eigenen Tage eben auch nicht besessen hatten, und ein litterarisches Bewußtsein erst während des achtzehnten Jahrhunderts erwachte, so gelangte Olof von Dalin aus Halland (1708—1763) zu größerer Wirkung und Geltung, als einer seiner Vorläufer. Seine Gedichte wie seine Tragödie „Brynilda" fanden den höchsten Beifall der vom „Gallicismus" ganz und gar erfüllten Stockholmer Gesellschaft. Besser als seine steifen politisch-rhetorischen Gedichte, als die erpreßten Verse der „Brynilda" wirkte die unter Holbergs Einwirkung entstandene Komödie „Der Mißgünstige", welche im Verein mit einigen Fabeln in Prosa ein entschiedenes komisches Talent erweist. Als Herausgeber der Zeitschrift „Argus" und als Hauptgründer der „Gesellschaft für die schönen Künste" (aus der später die schwedische Akademie erwuchs) ward Dalin der Mittelpunkt des schwedischen Litteraturlebens. In seiner und der Franzosen Schule erwuchsen die Dichterin Hedwig Charlotte Nordenflycht aus Stockholm (1718—1763), deren Sammlung elegischer Gedichte „Die trauernde Turteltaube" lange Zeit als die vorzüglichste Erscheinung der schwedischen Lyrik galt und der Dichterin den Namen der „schwedischen Sappho" eintrug; Gustav Philipp Creutz aus Finnland (1731—1785), der Verfasser der Dichtung „Atis und Camilla", eines durch Formschönheit ausgezeichneten Idylls, und Graf Gustav Fredrik Gyllenborg (1731—1808). Auch Olaf Rudbeck (1750—1777), der Übersetzer von Voltaires „Mahomet" und anderen französischen Tragödien, trat mit einem komischen Heldengedicht „Borasiade"

in den Kreis der Poeten dieser Richtung. Die Zahl der Namen ließe sich hier, wie zuvor in der deutschen, der niederländischen, der polnischen und russischen Litteratur leicht verdoppeln und verdreifachen. Aber das Bild würde dadurch nicht eben deutlicher. Das Verdienst, welches die frühesten Anhänger des Klassizismus überall in Anspruch nehmen durften: die Forderung der Klarheit und der formellen Durchbildung erhoben und erfüllt zu haben, war bei den zahlreichen Nachbetern, die sie unter den obwaltenden Umständen rasch genug fanden, schon kein Verdienst mehr. Überall, wo nach Herders Wort „Geschmack an die Stelle des Genies trat und die Poesie korrekter, moralischer, klassischer, feiner, zugleich aber auch viel unwirksamer, unpoetischer, kälter ward", vermehrte sich die Zahl der dilettantischen Schöngeister neben den wirklich Begabten und der Fluch, welcher auf Boileaus Regelstrenge ruhte: daß sie den gottbegnadeten Dichter in enge Grenzen bannte und gleichwohl den Dichterling von diesen Grenzen nicht zurückschrecken konnte, machte sich in Ost und West, in Süd und Nord geltend.

Die litterarische Franzosennachahmung würde nach Zeit und Raum beschränkter gewesen sein, wenn sie einzig und allein aus der Nachahmung des echten Klassizismus hervorgegangen, ausschließlich vom Geiste dieses Klassizismus geboren und genährt worden wäre. Seit den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts hatte sich zu dem Klassizismus ein neues Element gesellt, das der französischen Litteratur ursprünglich nicht eigentümlich, doch durch französische Poeten und Schriftsteller zu seiner Bedeutung und Wirkung gediehen war und die Vorherrschaft, welche die französische Litteratur am Ausgang des siebzehnten Jahrhunderts errungen hatte, noch tief ins achtzehnte Jahrhundert hinein aufrecht erhielt. Mit der „Aufklärung" aber, mit ihren frühesten Anfängen, ihren ersten Kämpfen und ihrem Siege treten wir voll ins achtzehnte Jahrhundert hinüber.

# Viertes Buch.

# Dichtung und Litteratur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

# Einleitung.

Unablässig, wenn auch zu Zeiten unmerklich, hatte sich seit den Tagen der „Wiederauferstehung der Wissenschaften“ bis zu denen des französischen Klassizismus der Einfluß der wissenschaftlichen Erkenntnisse und der wissenschaftlichen Litteratur auf die poetische Litteratur Europas gesteigert. Die Menschen, welche ins achtzehnte Jahrhundert hineingeboren wurden, wuchsen mit der Vorstellung auf, daß der Fortschritt der Einsicht auch jenen des Geschmacks bedinge und wenn sie sich nicht verhehlen konnten, daß die poetischen Werke der eignen Zeit an Phantasie und Leidenschaft weit hinter den großen Schöpfungen früherer Perioden zurückblieben, so erachteten sie auch dies als einen Gewinn, einen Triumph wachsender Vernunft, das Schillersche Xenion:

> Auch gut, Philosophie hat eure Gefühle geläutert,
> Und vor dem heitern Humor fliehet der schwarze Effekt!

hätte als Motto über der Pforte des achtzehnten Jahrhunderts prangen können und drückte das zuversichtliche Allgemeinbewußtsein aus, welches mehr als eine Generation beherrschte. Geringer als je zuvor schien die Aussicht, daß in irgend einer Litteratur das ursprüngliche Verhältnis der Dichtung zum Menschenleben, die unmittelbare Empfindung für Zustände, der Blick für die Tiefen und die Erscheinungen sich erneuern könnten. Losgerissen vom Boden der Natur oder doch nur noch mit schwachen Fasern kümmerlich an demselben haftend, bedurfte der Baum der Dichtung künstlicher Stützen; wie eine Sage, eine altheilige Überlieferung hieß es, daß der Baum weithinschattend Labung spende, aber längst suchte man nicht mehr seinen erquicklichen Schatten, sondern schätzte ihn nur nach der Künstlichkeit seiner Zustutzung, nach der Nutzbarkeit seiner Früchte. Um so weniger stand ein Umschwung in Aussicht, als ja in der That seit dem siebzehnten, vollends seit dem achtzehnten Jahrhundert die neue Weltweisheit, welche unabhängig von Offenbarung und Glauben das Welträtsel zu lösen suchte, ein gewaltiges Element im geistigen Leben geworden war und für Tausende und aber Tausende an die Stelle der Poesie trat. Die Dichtung war nicht mehr die einzige Zusammenfasserin und geistige Neuschöpferin der Welt und dem Einfluß der Philosophie, wie er seit René Descartes (Cartesius, 1596—1650), mit Baruch Spinoza (1632 bis

1677), Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716), bei allen Kulturnationen fühlbar und sichtbar, durch zahlreiche kleinere, mehr oder minder kühne Denker beständig erneuert und verstärkt ward, entzogen sich fortan auch die Schaffenden nicht mehr. Nun war das Eindringen philosophischen Geistes in die Litteratur ein kaum abzuschätzender Gewinn, schon allein die Erlösung von der so gespreizten als wüsten Vielgelehrsamkeit, welche im Beginn des akademischen Zeitalters so viele poetische Werke entstellt hatte, mußte hoch angeschlagen werden. Und doch blieb auch jetzt noch das Übergewicht der Verstandeselemente, der Reflektion in der Poesie herrschend und durch die ganze Periode der Aufklärung hindurch war nicht abzusehen, daß die Dichtung des Verstandes und Witzes jemals wieder von der Dichtung der Phantasie und des Herzens besiegt werden könne. Kaum hat es eine zweite Zeit innerhalb der Weltgeschichte gegeben, deren Menschen so ganz und unbedingt von ihren nächsten Aufgaben erfüllt waren, als das philosophische Jahrhundert, die Periode der Aufklärung. Die Zuversicht, in einem neuen Weltalter zu leben, unbeschränkter Vervollkommnung des Menschengeschlechts entgegen zu gehen, welche nacheinander den englischen Deisten, den Anhängern von Lockes Sensualismus, den französischen Freidenkern wie den Materialisten eigentümlich war, kam in einzelnen Momenten auch der Dichtung zu Gute, einzelne Momente poetischer Erhebung, unsterbliche Leistungen waren die Folge des Allgemeingeistes der Aufklärung oder standen wenigstens mit ihm im Zusammenhang. Im allgemeinen jedoch walteten in der ganzen Geistesrichtung und Kultur der Aufklärung die nicht poetischen Elemente vor und längst ehe die Periode zu Ende ging, empfanden Tausende, was einer ihrer größten Söhne, was Schiller in den flammenden Worten aussprach: „Die Aufklärung des Verstandes, deren sich die verfeinerten Stände nicht ganz mit Unrecht rühmen, zeigt im ganzen so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnungen, daß sie vielmehr die Verderbnis durch Maximen befestigt. Wir verleugnen die Natur auf ihrem rechtmäßigen Felde, um auf dem moralischen ihre Tyrannei zu erfahren und indem wir ihren Eindrücken widerstreben, nehmen wir unsere Grundsätze von ihr an. Die affektierte Decenz unserer Sitten verweigert ihr die verzeihliche erste Stimme, um ihr in unserer materialistischen Sittenlehre die entscheidende letzte einzuräumen. Mitten im Schoße der raffiniertesten Geselligkeit hat der Egoismus sein System gegründet, und ohne ein geselliges Herz mit herauszubringen, erfahren wir alle Ansteckungen und alle Drangsale der Gesellschaft. Unser freies Urteil unterwerfen wir ihrer despotischen Meinung, unser Gefühl ihren bizarren Gebräuchen, unseren Willen ihren Verführungen, nur unsere Willkür behaupten wir gegen ihre heiligen Rechte. Die Kultur, weit entfernt uns in Freiheit zu setzen, entwickelt mit jeder Kraft, die sie in uns ausbildet, nur ein neues Bedürfnis, die Bande des physischen schnüren sich immer beängstigender zu, so daß die Furcht zu verlieren selbst den feurigen Trieb nach Verbesserung erstickt und die Maxime des leidenden Gehorsams für die höchste Weisheit des Lebens gilt. So sieht man den Geist der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und bloßer Natur, zwischen Super-

stition und moralischem Unglauben schwanken und es ist bloß das Gleichgewicht des Schlimmern, was ihm zuweilen noch Grenzen setzt."

Längst ehe die herbe Kritik, welcher einer der größten und edelsten Söhne des achtzehnten Jahrhunderts solchen Ausdruck lieh, allgemeiner geworden war, hatten sich Dichtung und Philosophie gegen die Herrschaft der reinen Verstandesaufklärung, gegen die flache Anschauung und die noch flachere Glückseligkeitslehre erhoben, welche sich auf die Länge für die höchsten Ziele der Kunst als ebenso unwirksam erwiesen, wie für eine sittliche Wiedergeburt der Menschheit. Der großen und in ihren Wirkungen lange nicht abgeschlossenen kritischen Philosophie Immanuel Kants (1724—1804), welche gegen den Ausgang des Jahrhunderts wenigstens in Deutschland mit ihrem sittlichen Rigorismus und ihrem erhabenen Pflichtbegriff neue Ideale schuf, eilte die Erhebung der Dichtung in mehr als einer europäischen Litteratur um Jahrzehnte vorauf, die Losungen der Rückkehr zur Natur, des Wiederanschlusses an das Leben in seiner Ganzheit, der Wiedergewinnung des lebendigen Gefühls, erklangen seit der Mitte des Jahrhunderts immer stärker und gewaltiger und übertönten die ästhetischen Lehren der Aufklärungsperiode, welche zu einem Teil aus der französischen Poetik, zu einem andern aus den freieren Anschauungen und Versuchen der englischen bürgerlichen Litteratur stammten. Im Bruch mit den seither herrschenden Überlieferungen erwachten Kräfte, von deren Dasein ganze Geschlechter nichts mehr gewußt hatten, und regten sich Ahnungen von der ursprünglichen Macht und der uralten Bedeutung der Poesie, aus denen große Dichter Mut zu eigentümlichen und fortreißenden Schöpfungen gewannen, welche rückwirkend das gesamte Leben umgestalten halfen. Die große politische Revolution am Ausgang des Jahrhunderts, welche Throne und Reiche stürzte, durfte sich an Kraft, Macht und Wirkung nicht von fern mit jener größeren geistigen Revolution vergleichen, welche ihr in Kunst und Litteratur vorangegangen war, zur Seite ging und deren Früchte von keiner Wiederkehr des Alten beseitigt werden konnten. Nachdem einmal wieder erkannt war, daß Wert und Wirkung der Poesie in dem Maße wachsen, als ihr Strom den tiefsten Quellen alles Lebens entrauscht und in seinem Laufe die ganze Mannigfaltigkeit des Daseins spiegelt, war die Möglichkeit einer beständigen Erneuerung gegeben. Wohl war auch damit keine Bürgschaft für große Schöpfungen gewonnen, die immer nur von großen Naturen ausgehen können, aber auf ein volles Jahrhundert blieben alle wahrhaften Talente aller Litteraturen, wie bedeutend oder wie begrenzt sie sein mochten, vor dem Rückfall in die Vorstellung bewahrt, daß die poetische Litteratur vom Stand der Wissenschaften abhängig, vom Leben getrennt sei. Der erste siegfreudige Umschwung dieser Erkenntnis traf mit dem Besitz großer, weit nachwirkender Talente zusammen, die Poesie erreichte wieder einmal jenen Gipfel der Darstellung, wo sie nach Goethes Ausspruch mit der Wirklichkeit wetteifert, wo „ihre Schilderungen, durch den Geist dargestellt, lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können". Nicht jeder Litteratur ward ein Genius wie Goethe gegönnt, aber bei Vergleichung des echt poetischen

künstlerischen Besitzes jeder Litteratur im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, mit dem Besitz im Beginn des achtzehnten hätte sich etwa nur die so lange maßgebende, beinahe allein herrschende französische Poesie für benachteiligt halten können. Denn die naturgemäße Folge der großen Lebens-, Gefühls- und Geschmacksrevolution seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war der Übergang der litterarischen Hegemonie von der französischen zur deutschen Litteratur gewesen. Wohl hatte an den Anfängen des ungeheuren Umschwungs Frankreich durch Jean Jacques Rousseau noch Anteil gehabt, aber jene Erbschaft desselben, welche dem gesellschaftlichen Dasein wie der Poesie Heil brachte, ward in der Hauptsache nur von den germanischen Völkern angetreten. Und die Vorherrschaft der deutschen Dichtung, welche mit dem Ende des großen Jahrhunderts eintrat, während Frankreich in den Krämpfen seiner Revolution rang, gründete sich lediglich auf das wiedererwachte Gefühl für das wahre Wesen der Poesie, sie schlug die Entwicklung keines andern Volkes in Fesseln, sie hatte keine despotischen Regeln und konnte nicht mißbraucht werden. Die Blütezeit der deutschen Litteratur, die reichste und glänzendste irgend einer neueren Litteratur überhaupt, führte die Befreiung a l l e r Nationallitteraturen vom Joche des französischen Geschmacks und den letzten unerquicklichen Nachwirkungen der Aufklärung herbei. Denn wo die Annäherung an deutschen Geist und deutsche Dichtung nicht bloß eine Nachahmung blieb, wo man das Ideal der Humanität, dem Winckelmann, Lessing, Herder vorkämpften, dem Goethe und Schiller unvergängliche poetische Gestalt verliehen, wahrhaft erfaßt hatte, da sehnte man sich auch nach geläuterter Natur und innerer Wahrheit, da lernte man in den Jungbrunnen des eigenen Volkstums, der Natur und jener Auffassung des griechischen Altertums hinabtauchen, welche Homer und Sophokles einen berechtigten Anteil an der Wiedererweckung der deutschen Poesie gegeben hatte.

Nicht ohne gewaltige und zum Teil zerstörende Kämpfe, nicht ohne eine gewisse Ungerechtigkeit gegen Wesen und Verdienst der vorangegangenen Aufklärungsepoche trat das goldne Zeitalter der neuern Dichtung ins Leben. Und so unermeßlich und unschätzbar der Gewinn war, welcher aus der neuen Verbindung der Dichtung mit der Wirklichkeit hervorging, so blieben auch die minder erhebenden Nachwirkungen des Bundes nicht aus. Das Gleichgewicht zwischen der Macht des Stoffes und der Macht künstlerischer Darstellung war schon in den besten Jahrzehnten der neuern Poesie nur bei den erlauchtesten und vornehmsten Dichternaturen voll vorhanden, es geriet fortgesetzt ins Schwanken und immer aufs neue erhob die rohe, unvergeistigte Stofflichkeit den Anspruch, Leben zu sein, drängte sich eine und die andere Erscheinung des Lebens mit dem Anspruch in den Vordergrund, ihrerseits das ganze und volle Leben zu bedeuten. So war es unausbleiblich, daß ein leidenschaftlicher Parteigeist und eine beschränkende Einseitigkeit auch im Zeitalter der allseitigsten Schöpfungskraft und der höchsten poetischen Ideale sich geltend machten. Wie mächtig, ja überwältigend die letzten Jahrzehnte des achtzehnten, die ersten des neunzehnten Jahrhunderts auch in ihrer Ganzheit erscheinen mögen, jenes

wundersame Auf und Ab des Aufschwungs und der Plattheit, der vollendeten Leistung und des thörichten Versuchs, der Begeisterung und der Nüchternheit, fehlt ihnen im einzelnen darum nicht und dem, welcher den Gang der litterarischen Entwicklung überblickt, mag es zu Zeiten wohl dünken, als ob die Höhen nur erreicht worden seien, um einen unmittelbar folgenden Absturz vorzubereiten.

Wenn wir rückwärts blicken, so sehen wir, daß das ethnographische Element sich immer mehr allgemeinen Kulturprinzipien unterordnen muß. Eine Poesie kann sich allerdings nur vollenden, wenn sie auch von nationaler Kraft getragen wird, „allein durch den Theismus und durch das Christentum sind Bedingungen gegeben, welche weit über alle nationale Besonderheit hinausgreifen. Und aus der Mitte des Christentums erheben sich wieder partikulare Auffassungen desselben, denen sich die Einzelnen anschließen, gleichviel, welcher Nation sie angehören. Die Geschichte kann daher die poetischen Ideen der Völker nur noch innerhalb der Wechselwirkung verfolgen, welche sie aufeinander ausüben. Nunmehr werden wir das Schauspiel einer Ideenwanderung sich eröffnen sehen, die von Nation zu Nation durch die Presse sich verbreitet, welche das Wort, das Homer schon das geflügelte nannte, schnell von Land zu Land trägt und Sympathie und Antipathie sofort hervorruft. Jede zentripetale Entwicklung schlägt bald in eine zentrifugale um, die sogar zu einer transatlantischen wird und am Ozean keine Schranken mehr findet.“ (Rosenkranz.) Nahezu alle Bestrebungen, die bei einem Kulturvolke auftauchen, verbreiteten sich rasch über die gesamte Schriftwelt und der Irrtum, die Manier, die Verzerrung, namentlich wenn sie von starken oder vordringlichen Talenten vertreten waren, oder von rasch verrauschenden, aber vollen Zeitströmungen getragen wurden, fanden naturgemäß noch bereitwilligere Aufnahme in der Weltlitteratur, als die einfache Wahrheit und das tiefere Leben.

Die Bewegungen und Wechsel der poetischen Ideale und des litterarischen Geschmacks, welche dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert angehören, waren trotz des Zuges zu einer verallgemeinernden, ausgleichenden und abschleifenden Kultur leidenschaftlich und heftig genug und jedesmal dann am gewaltsamsten, wenn der Versuch erneuert wurde, die Litteratur im Namen politischer und sozialer Prinzipien oder auch nur zu ihrer Auffrischung von jedem Zusammenhange mit der Vergangenheit zu lösen. Je weiter unser eignes Jahrhundert von der Zeit wegrückt, welche die vollen Segnungen einer großen, das ganze Leben umfassenden, aber auch erfüllenden, poetischen Litteratur gekannt und gewürdigt hat, um so heftiger und unwiderstehlicher wird der Drang sich den lebendigen Nach- und Einwirkungen solcher Zeit zu entziehen. Mitten in der ungeheuren Kulturarbeit des neunzehnten Jahrhunderts ist eine frevelnde Sehnsucht nach der Rückkehr zur Barbarei erwacht, gegen welche Rousseaus Rückkehr zur Natur, zur Unmittelbarkeit der Wilden, idealistisch traumhaft und naiv kindlich erscheint. — Dieselbe lebendige Schönheit und freie Menschlichkeit, die zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts als Erlösung der poetischen Kraft und des Geistes begrüßt wurden, gelten zu Ausgang des

neunzehnten als Unterjochung und werden mit dem ganzen wilden Fanatismus der Roheit bekämpft, die sich ihrer Zukunft gewiß dünkt. Dennoch ist es dem immer wieder erneuten Ansturm kunstfeindlicher Elemente wenigstens bis heute nicht gelungen, der europäischen Menschheit das Gefühl geistigen Zusammenhanges mit der großen Erhebung zu rauben, welche den Mittel- und Glanzpunkt der neueren Geschichte der Weltlitteratur und demgemäß auch dieser Darstellung bildet.

# Die englische bürgerliche Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts.

In demselben Jahrzehnt, in welchem die Macht und Herrlichkeit Ludwigs XIV. ihren Höhepunkt erreicht hatte, in welchem der französische Klassizismus seine glänzendsten, weit in die litterarische Welt hinauswirkenden Schöpfungen beendet sah, trat ein politisches Ereignis ein, durch welches wenigstens in einem europäischen Lande eine litterarische Entwickelung vorbereitet und bedingt wurde, welche von jenen Anschauungen und Grundsätzen weit hinwegführte, auf denen die französische Schule aller Dichtung beruhte. — Nicht unmittelbar war die englische Revolution des Jahres 1688 auf einen Umschwung auch gesellschaftlicher und litterarischer Natur gerichtet; erschien sie doch zunächst nur als eine Verteidigung des Bestehenden, als eine Rettung der alten Mitwirkung der englischen Aristokratie und des Parlaments am Staatsleben. Für die nichtpolitischen Lebenskreise bedeutete die abermalige Vertreibung der Stuarts und die Befestigung der Parlamentsherrschaft zunächst so wenig, daß gerade in den ersten Jahrzehnten nach der Revolution die stärkste Herüberwirkung der französischen Sitte und mit ihr der französischen Litteratur nach England erfolgen konnte, daß Pope und seine Schule in eben dieser Zeit zu höchster Geltung gelangte. — Und dennoch war es eine Folge des rein politischen Vorgangs, daß in England die bürgerliche Welt zu einer neuen Bedeutung, einem erhöhten Einfluß und erhöhtem Selbstgefühl gedieh, welche ihrerseits auf die Litteratur einwirkten, war es eine Folge des außerordentlichen und in keinem zweiten europäischen Lande vorhandenen Gedeihens der mittleren Schichten der Gesellschaft, daß sich, neben der Franzosennachahmung in Tragödie, Lustspiel und Lyrik, zunächst auf Nebengebieten der poetischen Litteratur eine neue Auffassung litterarischer Aufgaben und litterarischer Genüsse Bahn brach. Aus politisch-geselligen Verhältnissen erwuchsen jene selbständigen litterarischen Bestrebungen und Leistungen Englands, die sich zunächst überall zeigten, wo es französische Vorbilder nicht gab, und deren hauptsächlichste Vorläufer die vielgenannten „moralischen Wochenschriften“ waren, die einen fast unberechenbaren Einfluß auf Geist und Wesen unmittelbar der Engländer und weiterhin der bürgerlichen Lebenskreise in ganz Europa ausübten. Ein halbes Jahrhundert lang waren die

moralischen Wochenschriften, indem sie das bürgerliche Publikum für die Litteratur gewannen, zugleich die Pforten, durch welche Anschauungen, Stimmungen, moralische Betrachtungen des Bürgertums und neben ihnen der Sinn für derben Humor, für kräftige Auffassung und Wiedergabe der Wirklichkeit, Eingang in die Litteratur fanden. Der „Plauderer“ und der „Zuschauer,“ deren Herausgeber Richard Steele war, die aber ihre besten Beiträge von der Feder Joseph Addisons empfingen, waren die ersten in der langen Reihe dieser Wochenschriften. Wohl ging, als Steele 1709 die Zeitschrift „Der Plauderer“ herauszugeben begann, der ursprüngliche Plan über ein Neuigkeitsblatt nur wenig hinaus. „Ich werde,“ sagte die Ankündigung, „von Zeit zu Zeit über alle möglichen Stoffe, die mir aufstoßen, berichten und über sie Betrachtungen anstellen und die Berichte und Betrachtungen werde ich jeden Dienstag, Donnerstag und Samstag, als an denjenigen Tagen, an welchen die Posten in das Land abgehen, herausgeben. Ich werde die Blätter von den Orten aus datieren, deren Schild den Leser von vornherein auf den Stoff, den er zu erwarten hat, vorbereitet. Alle Erzählungen der Galanterie, des Vergnügens und der Unterhaltung von Whites Chokoladenhaus, die Dichtung unter dem von Wills Kaffeehaus, die Wissenschaft unter dem des Griechen, die innern und auswärtigen Angelegenheiten unter dem von James Kaffeehaus und was ich etwa außerdem noch der Rede Wertes zu geben habe, aus meiner eigenen Wohnung.“ Der angebliche Herausgeber der Zeitschrift „Isaak Bickerstaff Esqu., Astrolog“ war eine Figur, die durch Swifts glänzende Satire gegen den Kalendermacher Partridge dem englischen Publikum so vertraut geworden war, als irgend eine spätere Romanfigur. Die glücklichste Erweiterung und Vertiefung des Planes dieser Zeitschrift hatte Steele seinem Freunde Addison zu verdanken, der einen guten Teil der beabsichtigten Plaudereien zu Erzählungen, Charakter- und Sittenbildern umwandelte. Von noch größerer Wichtigkeit als der „Tatler“ wurde durch Addisons Mitwirkung eine zweite 1711 ins Leben tretende moralische Wochenschrift „Der Zuschauer“ („The Spectator“), deren Rahmen zu einem förmlichen kleinen Roman ausgestaltet ward. Der „Zuschauer“ ist ein Gentleman, welcher einem Klub von Männern verschiedenen Standes und Berufs vorsitzt und dem unter anderen in dem Landedelmann Sir Roger de Coverley und dem Stadtgecken Will Honeycomb zwei berühmt gewordene Gestalten angehören. In Anknüpfung an die Schicksale und Beziehungen dieses Kreises ward eine große Mannigfaltigkeit von Stoffen, teils darstellend, teils raisonnierend behandelt, die besten Beiträge, unter ihnen die Bankallegorie, die Besuche der Westminsterabtei, das Tagebuch eines zurückgezogenen Bürgers und einer Dame, die Vision des Mirzah, der Witwenklub, die Liebe Hilpahs und Schalums, die Seelenwanderungen des Affen Pug, der Tod Sir Roger de Coverleys, die Aufsätze über Miltons „Verlorenes Paradies“ rührten auch im Zuschauer von Addison her, welcher der charakteristische Vertreter jener Anschauungen war, die seit der Revolution von 1688 gewisse englische Lebenskreise erfüllten. Die ganze Bedeutung dieser Anschauungen geht daraus hervor, daß der Haupt-

mitarbeiter des „Plauderer“ und „Zuschauer“, abgesehen von seinen Beiträgen für die moralischen Wochenschriften, ein entschiedener Anhänger und Bewunderer der Boileauschen ästhetischen Doktrin war und blieb und sich in seinen übrigen poetischen Versuchen ganz gut unter die Gruppe der Franzosennachahmer einreihen würde. Joseph Addison aus London (1672—1719) gehörte zu jenen Männern der englischen Litteratur, welche ihr Glück als Politiker erstrebten und fanden. Seine Gedichte waren rein akademische Exerzitien, seine mit großem Erfolg aufgeführte Tragödie „Cato“ blieb ein frostiges regelmäßiges Stück nach der Vorschrift der Franzosen, auch das Lustspiel „Der Trommler“ hatte außer dem Verdienst der Regelmäßigkeit wenige andere Verdienste in Anspruch zu nehmen, keine von diesen Dichtungen würde Addisons Namen in der Litteratur erhalten haben, lediglich die glückliche Selbständigkeit, die er als Hauptmitarbeiter der ersten moralischen Wochenschriften bethätigte, sicherte ihm eine starke Nachwirkung und ein ehrendes Gedächtnis bei seinen Landsleuten. Auch Addisons Freund Richard Steele aus Dublin (1675—1729), ein litterarisch-politischer Abenteurer von starken Lebensgeistern und reger Erfindungskraft, würde durch seine der französischen Rühr-Komödie zuneigenden Lustspiele keineswegs den Ruf eines bahnbrechenden Talents erworben haben, welcher ihm in Verbindung mit den neuen Darbietungen der moralischen Wochenschriften unbestritten zu teil ward.

Übrigens traten die ersten und einflußreichsten moralischen Wochenschriften in denselben ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts hervor, in denen auch einige ursprüngliche englische Schriftsteller von energischer weithin sichtbarer Selbständigkeit die Geltung der englischen Litteratur verstärken halfen. In erster Reihe stand hier der geniale Satiriker Jonathan Swift aus Dublin (1667—1745), ein Theolog wider Willen, welcher nach wunderbaren Wechselfällen eines politisch bewegten Lebens als Dechant von St. Patrick in seinem von ihm wenig geliebten Geburtsland Irland aus dem Leben schied, während sein reicher scharfer Geist schon viel früher in einem dumpfen Trübsinn erloschen war. — Swifts Persönlichkeit und Lebensgang zeigen keine gewinnende Züge, Härte, Geisteshochmut und tiefe Verbitterung trübten seine Tage. Unbestritten aber blieb und mußte bleiben die Genialität des freudlosen Mannes, die Tiefe und Schärfe seiner satirischen Weltbetrachtung, die Energie seines Geistes und Darstellungsvermögens. Unter der großen Zahl Swiftscher Schriften befanden sich zahlreiche, welche lediglich den politischen Partei- und Augenblickszwecken dienten, aber selbst in ihnen verleugnete sich die herbe Ursprünglichkeit und der weitgefürchtete Witz des streitbaren Priesters nicht. — Unter denjenigen Werken, welche bleibende Bedeutung in Anspruch zu nehmen haben, ist die allegorische Satire „Die Bücherschlacht“ die früheste, eine Satire, mit der sich Swift an dem Streite über den Wert der neuern im Verhältnis zur antiken Litteratur beteiligte, und in welcher er die unbesiegliche Phalanx der alten Schriftsteller dem Haufen der modernen Autoren siegreich entgegenstellt, obschon Bentley den Alten Waffen gestohlen hat, mit denen er den Modernen zu Hilfe eilt, sich aber damit ins Verderben

stürzt. — Bedeutender als in der „Bücherschlacht“ entfaltete sich Swifts satirischer Geist im vielberühmten „Tonnenmärchen“ (Tale of a tub), in dem Swift die Brüder Peter, Martin und Hans (die römische, englische und calvinische Kirche) vorführt, welche von ihrem Vater drei Röcke geerbt haben, mit deren jedem sie die wunderbarsten Veränderungen vornehmen, dabei aber fortwährend behaupten, sich mit dem Geist des väterlichen Testaments in Einklang zu befinden. Während Peter seinem Rocke so viele Flitter und Zierraten zusetzt und aufnäht, daß vom ursprünglichen Kleide wenig mehr zu erkennen ist und sich dabei in Hochmut täglich mehr aufbläht, während Hans nach dem endlich wieder entdeckten Wortlaut des Testaments alles Beiwerk von seinem Rock so ungestüm herabreißt, daß darüber der Rock in Fetzen geht, schlägt Martin einen vernünftigen Mittelweg ein, trennt Borten und Bänder soweit vom Rocke, als das Tuch dadurch nicht gefährdet wird, läßt aber stehen, was er nicht wegnehmen kann, ohne den Rock selbst zu verderben. Die geniale Satire ward zu Gunsten der englischen Hochkirche, gegenüber dem Katholizismus und Calvinismus, geschrieben, aber ihr Grundton durfte mit Recht christlich und kirchlich gesinnte Gemüter empören, Voltaires Worte „kann man den Vater verehren und dabei doch seinen drei Kindern hundert Rutenstreiche verteilen?“ drückte die von Swifts Märchen erweckte Stimmung ganz witzig aus und der Schriftsteller hatte infolge dieser Satire während seines ganzen Lebens mit den Zweifeln gegen seine Rechtgläubigkeit zu kämpfen.

Swifts satirisches und künstlerisch reifstes Hauptwerk wurde das unschätzbare Buch „Gullivers Reisen“, welches vier Fahrten des Kapitäns Lemuel Gulliver nach Liliput, dem Reiche der Zwerge, nach Brobdingnag, dem Lande der Riesen, nach Laputa, der fliegenden Insel der Mathematiker, nach dem Lande der edlen Pferde der Houyhnhmms, in deren Nähe die menschenähnlichen verächtlichen Affen, die Jahoos leben, mit Meisterzügen schildert. „Gullivers Reisen,“ welche beinahe kindlich heiter beginnen, enden mit grellem schneidigem Hohn über Wesen und Treiben der Menschen, die herbste Weltverachtung spricht sich in den letzten Erfindungen einer Satire aus, welche andrerseits so viele echt märchenhafte, fesselnde Züge aufzuweisen hat, daß die Geschichten von Liliput und Brobdingnag zu Lieblingen der Kinderwelt werden konnten. Das ganze Werk war eine Schöpfung von so eigentümlicher Kraft, daß es, im Verein mit Defoes „Robinson“ und den moralischen Wochenschriften, der Welt zuerst zum Bewußtsein brachte, welch’ ausgiebiges selbständiges Leben in der englischen Litteratur erwacht war. Auch Swifts kleinere satirische Schriften enthalten eine Reihe von Meisterstücken, in deren späteren sich freilich, ebenso wie in „Gullivers Reisen“, das helle heitere Lachen in ein mißtöniges Hohngelächter verwandelt.

Als ein Satiriker verwandter Natur erscheint Swifts Zeitgenosse John Arbuthnot aus Kincardinshire in Schottland (1675—1735), der Leibarzt der Königin Anna, dessen komischer Roman „John Bull“, eine bittere Satire gegen Marlborough ist, die sich zur Satire gegen gewisse Seiten des Engländertums selbst erweitert und dessen „Memoiren des außerordent-

lichen Lebens, der Werke und Entdeckungen des Martinus Scriblerus" eine Orginalität und geistige Schärfe an den Tag legten, welche diesen Schriften auch unter gänzlich veränderten politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen wie eine unverwüstliche Lebenskraft innewohnt.

Ein Schriftsteller vom besondersten englischen Gepräge trat in dem Verfasser des weithin berühmten Romans „Robinson Crusoe" in die englische Litteratur. Daniel Defoe aus London (1661—1731), aus einer Dissenterfamilie stammend, in den Abenteuern eines wechselvollen vielbewegten Lebens wie in den politischen Kämpfen seiner Zeit, an denen er eifrig teilnahm, gereift, lernte seine ganze Kraft erst gegen den Ausgang seines bunt verworrenen, unabläßig thätigen Lebens kennen. Von seinen poetischen Jugendarbeiten erhielt sich nur das Gedicht „Der wahre Engländer", eine Verteidigung und Verherrlichung König Wilhelms III. — Seinen Weltruf erwarb Defoe lediglich durch „Leben und seltsame Abenteuer Robinson Crusoes", eine auf die Erlebnisse eines schottischen Matrosen Alexander Seldcraig gegründete Erzählung, an der übrigens die belebende Kraft des Poeten das Beste hatte thun müssen. Defoe gestaltete die rohe Skizze des Schotten zum Bilde und gab dem Selbstberichte seines Helden durch die höchste realistische Treue, die liebevollste Versenkung in die Einzelheiten, die außerordentlichste Anziehungskraft. Hier kehrte jene homerische Kunst wieder, welche aus der Schilderung der einfachsten Vorgänge des Alltags, der geringfügigsten Geschäfte einen eigensten Reiz gewinnt, hier erneuerten sich die uralten Wirkungen der vollen Gegenständlichkeit, die Abenteuer des schiffbrüchigen Seefahrers auf seiner einsamen Insel erheben sich zu einem Schicksal, das jeder Mensch als ein mögliches innerlich noch einmal durchlebt. „Wie unter einem Zauberstab gewinnt hier alles Leben und Bewegung. Die Not des täglichen Bedürfnisses führt den armen Robinson von Erfindung zu Erfindung; das Gefühl seiner Hilflosigkeit und die Freude und der Dank, wenn irgend ein unvorhergesehenes Ereignis diese Hilflosigkeit verringert und mildert, erwecken in seinem öden Inneren die zarten Regungen religiösen Gottvertrauens; das Hinzutreten seines treuen Genossen Freitag und späterhin der anderen Matrosen, die von den englischen und spanischen Schiffen kommen, entfalten das erste Entstehen und Dasein des Staates und der bürgerlichen Gesellschaft. Und gerade in dieser Hinsicht ist es ein gar nicht genug zu bewundernder Meistergriff unseres bewunderungswürdigen Dichtwerks, daß die Persönlichkeit Robinsons sich durch keine besondere Eigentümlichkeit oder besonders hervorstechende Fähigkeiten auszeichnet, daß Robinson so zu sagen ein ganz gewöhnlicher Durchschnittsmensch ist." (Hettner.) Der außerordentliche in der That einzige Erfolg des „Robinson" gab Defoe den Mut, eine Reihe von weiteren Romanen, unter ihnen „Das Leben des Kapitäns Singleton", das „Tagebuch aus dem Londoner Pestjahr 1665" und „Die Denkwürdigkeiten eines Kavaliers" zu schreiben, die allesamt lebendige Züge der Wirklichkeit aufwiesen, aber die Wirkung des „Robinson" nicht zu erreichen vermochten. Ein höchst charakteristisches Buch sowohl für Defoe als

für die emporstrebende bürgerliche Litteratur war das letzte Werk des Schriftstellers „Der englische Handelsmann“, eine ausgedehnte Sittenschilderung im Stil der moralischen Wochenschriften. In diesem Buch ward gleichsam der Nerv jener neuen Bestrebungen in der englischen Litteratur bloßgelegt, die aus dem erwachten Bewußtsein und Selbstgefühl des Bürgertums hervorgingen. Die Auffassung dessen, was litterarisch darstellenswert sei, trat in bestimmten Gegensatz zur Auffassung des französischen Klassizismus und während man die Regelmäßigkeit und das Übergewicht derselben als Voraussetzung aller Darstellung noch gelten ließ, lehnte man sich doch bereits gegen den aristokratischen Charakter der herrschenden Litteratur auf.

Für alle Welt ersichtlich ward die Auflehnung zuerst auf dem Gebiete des Dramas. Die in den moralischen Wochenschriften zu Wort kommenden Anschauungen, der immer stärkere, immer unwiderstehlichere Einfluß der bürgerlichen Klassen durchdrangen auch das Drama und brachten jene eigentümliche Gattung hervor, welche als „bürgerliches Schauspiel“ oder „bürgerliches Trauerspiel“ sich von England aus über alle Litteraturen verbreitete. Als ein Vorläufer der Gattung durfte schon der Tragödiendichter Nicholas Rowe aus Little Berkford in Bedfordshire (1673—1718) angesehen werden, dessen Dramen „Die schöne Büßerin“, „Jane Shore“ und „Lady Gray“ freilich noch in dem Kreise der seitherigen tragischen Situationen und tragischen Gestalten verharrten, der aber seine Erfindungen bereits auf den Satz zuspitzte: „daß aus Verletzung der Tugend immer Schande und Strafe entsprießen.“ — „Schon bei diesem ersten Poeten der moralisierenden Dramatikerschule tritt das Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung, das nachher der ganzen Richtung anhaftet, hervor und dabei die Eigentümlichkeit, daß die schwersten Konflikte und tragischen Verschuldungen des Daseins für diese Dramatiker nicht mehr vorhanden und nur die Verfehlungen gegen die bürgerliche Ehrbarkeit die Ursache tragischer Konflikte sind. Dies Geschlecht weiß nichts von der Gerechtigkeit und der Nemesis, die im Innern des Menschen existieren und wirken; es kennt nur die öffentliche Schande und den Strafrichter. Die Dichtung ist ihm nie Selbstzweck, es hat weder Freude noch Ekel an der Fülle der Lebenserscheinungen, es begehrt nichts, als durch anschaulich vorgeführte Exempel zum bürgerlich Guten zu ermuntern, vor dem gesellschaftlich Bösen zu warnen. Und so verbindet sich hier eine Befreiung in seltener Weise mit einer Verengerung des poetischen Darstellens: der glückliche Griff in die Gestalten und Schicksale der bürgerlichen Welt wird durch die gänzlich unpoetische Auffassung ebendieser Welt und den falschen Grundton der hierher gehörigen Dramen doch wieder gehemmt und gelähmt.“ (Stern.)

Der Begründer des bürgerlichen Schauspiels im engeren Sinne war der Juwelier George Lillo aus London (1693—1739), dessen bürgerliche Tragödie „Der Kaufmann von London“ mit ihrem gewaltigen Erfolg die Nachahmung wachrief. Ein dramatisierter Kriminalfall, in welchem ein Londoner Lehrling vorgeführt wird, der in die Netze einer Buhlerin fällt, auf ihr Zureden seinen Lehrherrn bestiehlt, seinen Oheim ermordet und mit

seiner Verführerin zusammen gehängt wird, ein Ausgang, der leichtfertigen jungen Leuten zum warnenden Exempel mit aller Deutlichkeit und allen Schrecken des Kriminalgefängnisses dargestellt ist. Noch widriger als die Erfindung dieses Dramas, stellt sich die der Tragödie „Die unselige Entdeckung" dar, in welcher ein in Not befindliches Ehepaar einen bei ihnen übernachtenden Fremden ermordet, um hinterdrein zu entdecken, daß der Ermordete ihr Sohn sei. Von gleichem Geist wie Lillo war auch Edward Moore aus Abingdon in Berkshire (1712—1757) erfüllt, dessen Trauerspiel „Der Spieler" in der Moral gipfelte, daß „Mangel an Klugheit auch Mangel an Tugend ist." Der schwache leichtsinnige Beverley, den ein schurkischer Spieler, Stuckely, um Vermögen und Ehre bringt, verkörperte eine starke Mahnung, vor allem sein Geld beieinander zu halten und Moore hatte offenbar keine Ahnung, wie äußerlich er Schuld und Strafe auffaßte, sondern glaubte wie alle diese Dramatiker die Sache der Tugend zu fördern und das Laster in seiner Entstehung zu ersticken.

Als Nachzügler des moralisierenden bürgerlichen Schauspiels galt Richard Cumberland (1732—1811) mit dem Trauerspiel „Der geheimnisvolle Ehemann" und den Schauspielen „Die Brüder", „Der Westindier" und „Der Jude", welche sämtlich einen wesentlichen Fortschritt des bürgerlichen Dramas bezeichneten. Denn Cumberland legt auf den dramatischen Gehalt der Handlung und der Charaktere ein ganz anderes Gewicht, als es bei der Mehrzahl der früheren und tendenziösen bürgerlichen Dramatiker der Fall war und sein konnte, bei denen die Darstellung immer nur ein Beispiel für einen zuvor gegebenen Moralsatz herbeischaffen sollte.

Nach dem Vorgang Steeles ward übrigens auch das Lustspiel benutzt, um von der Bühne Moral zu predigen. Ein glücklicher Vertreter dieser Richtung war u. a. der Londoner Arzt Benjamin Hoadly (1705—1757) mit dem Lustspiel „Der argwöhnische Ehemann". Im Gegensatz zu dem „moralisierenden" oder rührenden Lustspiel trat die derbe Farce und Posse auf, welche in den großen Schauspielern David Garrick (1716—1779) und Samuel Foote (1719—1777) Schriftsteller und Darsteller zugleich fand und natürlich den satirischen und ergötzenden Charakter stärker hervorkehrte, als den sittenbildlichen. Gleichwohl schöpften auch die Dichter dieser Komödien aus dem sie umgebenden Leben und Foote schuf in einzelnen seiner Stücke Scenen, um die ihn alle moralisierenden und rührseligen Dramatiker beneiden durften.

Neben das bürgerliche Schauspiel, aber mit größerer Bedeutung und Entwicklungsfähigkeit als dieses, stellte sich in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts der englische Familien- und Sittenroman. Hervorgegangen aus den gleichen gesellschaftlichen Zuständen und demselben Zuge nach einer Wirklichkeit, einer Wirklichkeit ohne das Gepräge des Abenteuerlichen oder Unerhörten, mußte auch dieser Roman auf Sittenschilderung und Sittenbesserung ausgehen. Unbedingt und ausschließlich ging wenigstens sein Begründer Samuel Richardson aus der Grafschaft Derby (1680 bis

1761) darauf aus, ein Londoner Buchdrucker und hochgeachteter bürgerlicher Geschäftsmann, welcher erst in späteren Lebensjahren als Schriftsteller zu wirken begann. 1740 erschien Richardsons Roman „Pamela, oder die belohnte Tugend“, die Geschichte eines jungen, tugendhaften Mädchens, die der Verführung widersteht und durch liebenswürdige Standhaftigkeit ihren Bedränger moralisch besiegt und ihn dahin bringt, sie zu seiner Gemahlin zu machen. Der „Pamela“ folgte „Clarissa Harlowe“, die Geschicke eines jungen Mädchens erzählend, welche, um einer verhaßten Heirat zu entgehen, die ihr die Familie aufdrängen will, in die Schlingen eines glänzenden Wüstlings, ihres Anbeters Lovelace fällt, und dabei den Untergang findet. — Dies Geschick ward mit großer Breite, aber mit feiner psychologischer Detaillierung, mit Hereinziehung von tausend kleinen Zügen der Wirklichkeit dargestellt. — Richardsons dritter Roman: „Sir Charles Grandison“, welcher die Wohlanständigkeit und bürgerliche Untadelhaftigkeit bis zur Affektation steigerte, ließ die Frische und Wärme, die in „Clarissa“ noch vorwaltend war, gar sehr vermissen, ward aber von den Zeitgenossen nicht minder als sein Vorgänger gepriesen. Die Vorzüge der Richardsonschen Romane lagen nicht in ihrer Erfindung und Grundanschauung, in welcher eine undichterische Lehrhaftigkeit breit vorwaltete, sondern in der liebevollen Ausführung der Einzelheiten, in anheimelnden Schilderungen des häuslichen Lebens, in der lebendigen Mitempfindung des Verfassers für seine Helden und Heldinnen. Seine moralisierende Tendenz, sein salbungsvolles Predigertum wurden zunächst nur bewundert, Diderot rechnete Richardson zu den Wohlthätern und höchsten Geistern der Menschheit und verglich ihn mit Moses und Sophokles, nur wenige empfanden, wie sehr die absichtslose und schöne Natur unter den immer gespannteren moralischen Tendenzen verkümmerte.

Frischer, liebenswürdiger als bei Richardson erscheint der Sittenroman in Fieldings Werken. Henry Fielding aus Sharpham Park in Somersetshire (1707—1754) ward durch Richardsons Romane, die ihm in der Empfindung verlogen, in der Charakteristik unnatürlich, in der Moral heuchlerisch erschienen, zur eigenen Romanproduktion getrieben. Seine Lustspiele: „Tom Thumb,“ „Der falsche Arzt,“ „Das listige Hausmädchen,“ lustig und lebendig wie sie waren, hatten die Stärke seines poetischen Talents nicht offenbart. Diese trat vielmehr in seinem ersten Roman „Geschichte des Joseph Andrews“ entschieden hervor, eines Romans, dessen Gestalten: der bäurische, treuherzige Joseph Andrews, seine frische, blühende Geliebte Fanny und vor allen der arme Landprediger Abraham Adams in rührender und ergreifender Einfachheit gute Menschen darstellten, die keine Tugendspiegel zu sein begehrten. Reicher und bewegter war Fieldings Hauptroman „Tom Jones, oder die Geschichte eines Findlings“, welcher die Schicksale eines unbesonnenen, leidenschaftlichen, heißblütigen, aber braven und liebenswürdigen Helden in frischer, prächtiger Art erzählt und eine Reihe vorzüglicher Gestalten, unter ihnen der ungeschlachte Landedelmann Squire Western und seine liebenswürdige Tochter Sophie, mit Meisterschaft einführt. Trotz

gewisser Roheiten und häßlichen Wahrheiten bleibt „Tom Jones" eines der besten Bücher der englischen Litteratur. Minder hoch standen die Romane „Amalie" und vollends „Jonathan Wild", mit welchen Fielding in die Nachahmung der Schelmenromane zurückfiel. — Eine Fielding wenigstens nach der Seite äußerlicher Lebendigkeit verwandte Natur war der Schotte Tobias George Smollet (1721—1771), der Verfasser der Sittenromane „Roderich Random", „Peregrine Pickle", „Ferdinand Fathom" und „Die Fahrten Humphrey Clinkers", welche in derber, ja mitunter roher, unflätiger Weise Sitten der Zeit darstellten, und lediglich durch die Lebendigkeit der Schilderung noch heute einigermaßen fesseln können.

Die Einwirkungen der englischen bürgerlichen Litteratur, welche von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zu immer größerer Stärke und Mannigfaltigkeit gediehen war, lassen sich durch alle Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts hindurch verfolgen und verschlingen sich mit den noch fortdauernden Wirkungen des französischen Klassizismus oft genug zu einem höchst wundersamen Gewebe. In einem ähnlichen Verhältnis wie die Vertreter der englischen bürgerlichen Litteratur stand der einzige große Dichter des germanischen Nordens, welcher dieser Übergangsperiode angehört, zum französischen Klassizismus, Ludwig Holberg, der „dänische Moliere," er schließt sich jener Gruppe englischer Poeten an, welche ohne unmittelbare Auflehnung gegen die Prinzipien der herrschenden Litteratur, ja in gelegentlicher Anlehnung an dieselben, dennoch die Selbständigkeit des germanischen Geistes glänzend erwiesen und namentlich mit der aristokratischen Ausschließlichkeit des Klassizismus brachen. Nicht erst durch Holberg erhielten Dänemark und das dänische Volk die Anfänge einer neuern poetischen Litteratur. Aber während noch im sechszehnten, ja im siebzehnten Jahrhundert, die Spätleistungen des echten aus der nordisch mittelalterlichen Poesie entsprungenen erzählenden Volksgesanges auf dänischem Boden gediehen, waren die ersten Kunstdichtungen des Christiern Pedersen (1484—1554), Anders Arreboe (1587—1637), des Bischofs Thomas Kingo, des Dichters „Geistlicher Lieder" und des Reimchronisten Anders Bording (1619—1677) in keiner Weise geeignet, den Schöpfungen der alten Poesie zur Seite zu treten.

Ein reicher und von energischem Willen unterstützter Geist schaffte hier Wandel und gesellte die kleine dänische Litteratur den europäischen Litteraturen bei, die einer selbständigen Zukunft entgegenreiften. Ludwig Holberg aus Bergen (1684—1754) gehörte zu jenen selbstgemachten Männern, welche im beständigen Kampf mit der Armut zu Bedeutung, Bildung, Ehren und Auszeichnung gelangen. Als Professor an der Kopenhagener Universität wirkte er zu gleicher Zeit wissenschaftlich und poetisch. Mit dem komischen Heldengedicht „Peter Paars", welches die Reise des Krämers Peter Paars aus Kallundborg zu seiner Braut in Aarhus, einen Schiffbruch im Kattegat bei der Insel Anholt, mit entschiedener komischer Laune erzählte, trat Holberg auf das Gebiet der poetischen Litteratur und als nach 1720 der Versuch zur Gründung eines dänischen Nationaltheaters gemacht ward, richteten sich aller

Augen auf Holberg, von dem man mit Recht annahm, daß er der neuen Bühne lebensfähige Stücke zu geben vermöge. Holbergs poetische Hauptleistungen wurden seine Komödien und der lateinisch geschriebene aber trotzdem von nationalem Geiste durchhauchte Roman „Niels Klims unterirdische Reise“, mit dem Holberg in den Spuren Swifts wandelte. Der Küster Niels Klim von Bergen, welcher glücklich in die Unterwelt gelangt, macht hier die Entdeckung, daß es unten ungefähr wie oben sei, und daß die Zustände in der Unterwelt ähnlicher Besserungen bedürfen, wie die irdischen.

Holbergs Komödien entstanden unter Hinblick auf Moliere und waren doch nichts weniger als bloße Nachahmungen der französischen Meisterwerke. Mit den englischen Schriftstellern bürgerlicher Richtung teilte er die Überzeugung, daß es sich bei allen Produktionen um eine gute und nützliche Moral handle, aus seinem eigenen ursprünglichen Talent schöpfte er die originellsten komischen Situationen und Gestalten dieser Lustspiele. Durchaus national und doch wieder mit den Bestrebungen der Engländer zusammenklingend, war Holbergs Vorliebe für die mittlern und untern Volksschichten, seine lebendige warme Schilderung des dänischen Bürger- und Bauernlebens, seine Lust an den derbkomischen wie an den tüchtigen Zügen dieses Lebens, die sich in beinahe allen seinen sechsunddreißig Lustspielen kundgab. Unter diesen Komödien sind „Der politische Kannegießer“ mit einem geradezu unverwüstlichen Motiv, „Jean de France oder Hans Franzen,“ eine lustige Verspottung der Ausländerei und der falschen Vornehmthuerei, „Don Ranudo de Colibrados“, die Komödie der Rangsucht, von der übrigens Holberg in seiner Weise leider selbst nicht frei war; ferner die Sittenkomödien: „Die Wochenstube,“ „Jeppe vom Berge“ die besten. Sämtlich mit einer schier unerschöpflichen Fülle derbkomischer Züge ausgestattet, die doch von feiner Beobachtung zeugen, alle so fest in ihrer Handlungsführung, als lebendig in ihrer Charakteristik, halfen sie die Zuversicht stärken, daß die germanische Kunst der französischen nicht für alle Zeit nachstammeln müsse und werde.

Unter den sonstigen dänischen Poeten der Holbergschen und der nachfolgenden Zeit verdient höchstens noch der Satiriker Christian Falster (1690—1752) und Christian Tullin aus Norwegen (1728—1765) mit seinem Hochzeitsidyll „Der Maitag“ und dem beschreibenden Gedicht: „Die Seefahrt“ besondere Erwähnung. Tullin dichtete ersichtlich unter englischen Einwirkungen, namentlich unter denjenigen Thomsons. Aber die Erscheinungen dieser Poeten glichen überhaupt nur jenen vereinzelten Sängern eines Vorfrühlings, welche alsbald wieder verstummen und verschwinden. Noch war die Zeit nicht gekommen, in der eine endgültige Lösung von der französischen Kunstweise möglich gewesen wäre. Kam doch völlige Selbständigkeit und Eigenart eines Teiles der englischen Litteratur den Engländern selbst erst dadurch zum Bewußtsein, daß die über alles gepriesenen, „nie genug bewunderten“ Franzosen als Schüler und Nachahmer der betreffenden englischen Poeten und Schriftsteller auftraten.

# Voltaire und die französische Aufklärungslitteratur des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Wechselwirkung, welche im geistigen Leben Englands und Frankreichs und durch Frankreich der übrigen zivilisierten Welt während des achtzehnten Jahrhunderts stattfand, gehört zu den eigentümlichsten Erscheinungen der Geschichte des menschlichen Geistes. Aus jener Anschauung und jenen Zuständen heraus, welche in England dem Freidenkertum und der bewußt bürgerlichen Litteratur die Bahn eröffnet hatten, empfingen eine Reihe französischer Schriftsteller — in erster Linie d'Argenson, Montesquieu, Voltaire — bedeutende geistige Anregungen, die sie in ihrer Weise verwerteten und fortpflanzten. Als Erben der beherrschenden Stellung, welche der französischen Litteratur ein und zwei Menschenalter zuvor, in den Tagen des Klassizismus eingeräumt worden war, fanden sie es leicht, die von England empfangenen Ideen, in einer ihnen gehörigen Fassung über ganz Europa zu verbreiten. Durch den Gegensatz aber, in welchem alle diese Ideen zu den in Frankreich obwaltenden öffentlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen standen, erhielten eben diese Ideen von vornherein und in immer steigendem Maße bei den französischen Schriftstellern einen Zusatz von Schärfe, von ungesunder Überhitzung. — Nur kurze Zeit lebte man der Hoffnung, daß die englischen Anschauungen die französischen Zustände zu ändern vermöchten — und als man erkannte, wie unbegründet diese Hoffnung sei, gab es keine Schranke für die willkürliche und zum Teil völlig verzerrte Umbildung der aus England empfangenen Anschauungen und geistigen Bestrebungen mehr. Nicht bloß von der Philosophie galt, was der Geschichtschreiber des Materialismus zunächst von der Philosophie aussagt: „Frankreich stand vor seiner großen Revolution, England hatte sie hinter sich. In England gedieh daher alles zum Positiven; in Frankreich wurde von jedem System eigentlich nur der negative Teil wirksam." (F. A. Lange.) Die französischen Autoren des achtzehnten Jahrhunderts verleugneten zu keiner Zeit eine gewisse Vorliebe für England, aber sie erstrebten einen anderen Ausgang der geistigen Bewegung, welche im Gange war. Zwischen der englischen und der französischen Aufklärungslitteratur bestand von einem sehr frühen Zeitpunkte an nicht bloß ein Unterschied der

Form, sondern ein sehr wesentlicher des Inhalts, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt steigerte sich diese Verschiedenheit und als in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts rückwirkend die französische Aufklärung ihrerseits die englische zu beeinflussen begann, war es im übrigen Europa beinahe vergessen, daß die ersten Waffen und Rüstzeuge der bewunderten Franzosen aus England geholt worden waren. Beinahe ohne jede Einschränkung wurden die französische Philosophie und Poesie des Zeitalters, welche in Voltaire einen größten gemeinsamen Vertreter hatten, bewundert und galten als selbstherrlich. Noch einmal schrieb die Eigenart des französischen Geistes der geistigen Kultur Europas das Gesetz, mit der Poetik Boileaus, welche in allen Hauptsachen auch für Voltaire noch in Geltung stand, verband sich die Philosophie, die leidenschaftliche und radikale Kritik der Encyklopädisten zu einem Schwergewicht, welches noch zwei Menschenalter hindurch die Wagschale der andern Völker emporschnellte. Erst im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts trat in Deutschland die entscheidende Wandlung ein, bis dahin wetteiferte man im gesamten Europa im Enthusiasmus für die großen Franzosen der vergangenen, wie für jene der eigenen Tage.

Wundersam vor allen muß nachlebenden Geschlechtern das Verhältnis der französischen Gesellschaft, der Aristokratie zur damaligen Litteratur erscheinen. „Eine glänzende und schwelgende Gesellschaft, die nichts über sich anerkannte, die kein göttliches oder menschliches Gesetz ehrte, das ihrer Willkür Schranken setzte, welche die schreiendsten Mißbräuche und entsetzlichsten Vorrechte aufrecht erhielt und mit souveräner Verachtung die Nichtbevorrechteten unter die Füße trat, huldigte dem neuen Geiste der Litteratur auf ihre Weise. Jede Theorie, welche eine über die Aristokratie hinausragende Autorität in Frage stellte, jeder Hohn, welcher Dogmen und Überlieferungen, Gewohnheiten und Bräuche, Sitten und Vorurteile älterer Zeit traf, durfte auf den Beifall der französischen bevorrechteten Gesellschaft rechnen, deren Selbstgefühl auch da unerschüttert blieb, wo sie selbst getroffen ward. Die Überzeugung, daß die eigene überragende Stellung unanfechtbar sei, ging Hand in Hand mit der Lust an der Zerstörung des Alten. Die Anschauungen der Aufklärung fanden bei den herrschenden Klassen in dem Maß den stärksten Beifall, als sie dem Egoismus, der Genußsucht, dem frechsten Materialismus schmeichelten. Je unumwundener Philosophie und Litteratur zu verkünden begannen, daß „alles Denken und Wollen stufenweise fortschreitendes gesteigertes Empfinden, alles Geistesleben Sinnenleben“ sei (Condillac), daß „die Eigenliebe und das Streben nach Glück, Genuß und Selbsterhaltung der Grundtrieb aller Handlungen“ sei (Holbach), daß „die Befriedigung der Sinnlichkeit Lebenszweck und die Kunst zu genießen die einzig wahre Sittenlehre“ sei (La Mettrie), daß „Selbstbefriedigung und Selbstliebe die Hebel aller menschlichen Urteile und Handlungen“ seien (Helvetius), um so leidenschaftlicher und enthusiastischer ward der Beifall, den die vornehmen und reichen Kreise diesen neuen Lehren zollten. Die humanen Tendenzen, die idealen Forderungen allgemeiner Glückseligkeit, die Konsequenzen unbedingter Denk- und Gewissensfreiheit welche

mit diesen Anschauungen verbunden wurden, fanden die Zustimmung des aufgeklärten Frankreich in der Regel genau nur so weit, als sie der Überhebung und Willkür der einzelnen nicht in den Weg traten, sondern dieselbe verstärken halfen." (Stern.) Allerdings trifft diese Charakteristik der französischen Gesellschaft und ihres frivolen Behagens am radikalen Geist der Litteratur mehr für die zweite als für die erste Hälfte des Jahrhunderts zu. Daß aber auch in der ersten Periode, in welcher größerer Ernst, größere Mäßigung herrschten, vor allem die herausfordernde Kühnheit, der Reiz des Wagnisses bejubelt wurden, erwies der Erfolg der litterarischen Thätigkeit des bedeutendsten unter den Schriftstellern der Übergangszeit.

Charles von Secondat, Baron von Montesquieu aus La Brède bei Bordeaux (1689—1755), dem Adel der Robe angehörig, Parlamentspräsident zu Bordeaux, nach großen Reisen in Italien, Deutschland, Holland, England in ländlicher Zurückgezogenheit lediglich seinen litterarischen Arbeiten lebend, zuletzt nach Paris übergesiedelt, wo er vor dem Beginn des siebenjährigen Krieges und der Schmach, die derselbe über Frankreich brachte, aus dem Leben schied, eröffnete in mehr als einem Sinne eine Periode des französischen Geistes. Montesquieus erste Entwicklung fiel in die Jahre des spanischen Erbfolgekriegs, in denen das Elend und Verderben, welches die schrankenlose Alleinherrschaft über Frankreich gebracht, allen ersichtlich ward. Die damals erwachende oppositionelle Stimmung ward von Montesquieu völlig geteilt und durch tausend Eindrücke späterer Zeit, durch die Wirkung seiner Schriften, entscheidend verstärkt. Sein Erstlingsbuch erscheint, obschon es keinen Vergleich mit der Gedankenschwere und der ernsten Tendenz der späteren Arbeiten erträgt, auch als das frischeste und geistvollste seiner Werke, jedenfalls war es dasjenige, das neben der Schärfe und dem Ernst des großen Publizisten ein poetisches Talent verriet, welches nachher unentwickelt blieb. Die „Persischen Briefe," welche „unter dem Vehikel einer reizenden Sinnlichkeit die Nation auf die bedeutendsten, ja gefährlichsten Materien aufmerksam machten" (Goethe), enthielten die schneidigste Kritik, die die französischen Zustände seit langer Zeit erfahren hatten; Erfindung und Farben gaben ihnen jedoch den Reiz eines kleinen Romans; die Fiction, daß nach Paris geflüchtete Perser ihre Pariser Eindrücke unmittelbar wiedererzählen, die seltsamen Erscheinungen der französischen Kulturwelt sich klar zu machen und das wirre Gelärm um sie her zu verstehen trachten, ist zum Teil mit höchster Kunst durchgeführt. — An zahlreichen anderen Stellen freilich wird sie vollständig fallen gelassen und räumt einer Zeit- und Sittenschilderung, sowie politischen Phantasien den Platz, welche ersichtlich nur diejenigen Montesquieus, die eines Franzosen der Regentschaft sein konnten. Überall aber wurden „die Gewohnheit, die nichtswürdigsten Dinge ernsthaft zu behandeln und sich über die ernstesten lustig zu machen; die geräuschvollen und leeren Unterhaltungen; die Ruhmliebe und die Eitelkeit, die äußere Höflichkeit und innerliche Verachtung gegen die Fremden, die Abenteuerlichkeit des französischen Geschmacks, die barbarische Geringschätzung der ehrenwertesten Beschäftigungen; die heftigen und nutzlosen

litterarischen Zänkereien; die Wut, zu schreiben, ehe wir denken, und über Dinge abzuurteilen, ehe wir sie kennen" (d'Alembert), von scharfen satirischen Pfeilen getroffen. Daß nebenbei die Liebhaber wollüstiger Phantasie ihre Rechnung fanden, konnte die Anziehungskraft der „Persischen Briefe" nur erhöhen und durfte bei einem Schriftsteller nicht Wunder nehmen, welcher unmittelbar nach der genialen Zeitschilderung, dem weichlichen Zeitgeschmack in seinem Idyll „Der Tempel von Gnidos" ein viel stärkeres Opfer brachte. Dies Idyll im Stil Watteaus, in welchem Montesquieu sich als echten Franzosen der Periode der Regentschaft erwies, ward zugleich die letzte poetische Lebensäußerung des großen Schriftstellers; seine folgenden Hauptwerke „Betrachtungen über Größe und Verfall der Römer", eine geistvolle historische Studie mit der polemischen Spitze gegen den Despotismus, welcher die Völker herabwürdigt und ihrem Untergang entgegenführt; sowie „Der Geist der Gesetze", eine Untersuchung der natürlichen Entstehung der Staaten, der Wechselwirkung zwischen Boden, Klima, Sitten und zwischen staatlichen und rechtlichen Einrichtungen der Völker, der Grundprinzipien aller Verfassungen, eine Untersuchung, welche im Preis der englischen konstitutionellen Verfassung und einer von Montesquieu verfochtenen Teilung der gesetzgebenden, regierenden und richterlichen Gewalt gipfelte, treten schon außerhalb des Rahmens dieser Darstellung.

Indes war man niemals und nirgends weniger geneigt, als im damaligen Frankreich strenge Grenzen zwischen der Poesie und Rhetorik zu ziehen oder das künstlerische Vermögen über das kritische und philosophische zu setzen. In einer Zeit, welche auch an ihren Dichtern vor allen die Tendenz schätzte, standen Schriftsteller vom Gepräge Montesquieus selbst für ein Publikum, das von der Litteratur lediglich Unterhaltung und Zerstreuung begehrte, unmittelbar neben den Poeten, in der streitfertigen und streitbedürftigen Litteratur traten alle andern Unterschiede vor dem einen zurück, welcher zwischen dem Geist des verflossenen und dem Geist des neuen Jahrhunderts obwaltete. So wurden am Ausgang dieser Periode Montesquieus historische und staatsphilosophische Werke als klassische Zeugnisse der siegenden Aufklärung in gleichem Atem mit den Tragödien und Gedichten Voltaires, den Schauspielen Diderots, den Romanen Rousseaus, wie mit den philosophischen Schriften des Zeitalters genannt und gepriesen. — Die Dichter beriefen sich ebensowohl auf den „Geist der Gesetze", als die oppositionell gestimmten Richter der französischen Parlamente und die Publizisten, welche sich als eigentliche Nachfolger Montesquieus betrachteten.

Der maßgebende und alles überragende Dichter- und Schriftsteller der französischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts, wie der gesamten Aufklärungsepoche, ward, war und blieb Voltaire, in Wahrheit „der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller" (Goethe). François Marie Arouet de Voltaire aus Paris (1694—1778) vertauschte zeitig die Rechtsstudien mit litterarischen Bestrebungen, erwarb durch Chansons, Epigramme und poetische Episteln und mit der 1718 gespielten

Tragödie „Ödipus" einen frühen Dichterruf. Die Unabhängigkeit, in welche ihn das von seinem Vater 1722 ererbte Vermögen setzte, wußte er als teuerstes Gut zu bewahren; im übrigen erfuhr er alle Wechselfälle einer Schriftstellerlaufbahn seiner Zeit. In seiner Jugend erlebte er Triumphe und Huldigungen in der großen Gesellschaft und brutale Mißhandlungen durch übermütige Edelleute, Feste in glänzenden Schlössern und Einkerkerungen in der Bastille, schließlich eine Verbannung nach England, welche entscheidend für seine Befreundung mit allen Ideen der Aufklärung ward. Auch Voltaires Rückkehr nach Frankreich brachte fortgesetzte Schicksalswechsel; der Verbrennung seiner „Briefe über die Engländer" durch Henkershand, folgten die Ernennung zum Hofhistoriographen, zum Mitglied der Akademie, der ländlichen Zurückgezogenheit auf dem Schlosse Cirey in der Champagne die Episode am Hofe Friedrichs des Großen, die dann doch wieder mit einer Katastrophe der Ungnade endete. — Unter diesen Verhältnissen gedieh der eigentümliche Charakter Voltaires: aus Größe und Kleinlichkeit seltsam gemischt, von großmütigen Instinkten und Antrieben rasch in unbesiegbare Bosheit umschlagend, aus niedrigen Gehässigkeiten und Intriguen sich zu reiner Hingabe an Gedanken und Menschen erhebend, in allen seinen Handlungen und Beziehungen bald von ernster sachlicher Sympathie, bald von unglaublicher Eitelkeit bestimmt, ein Charakter, dessen Widersprüche schon den Zeitgenossen Rätsel aufgaben. — Die glücklichste Periode von Voltaires Leben war sein Alter. Seitdem er sich im Jahre 1754 am Genfer See niedergelassen, nacheinander die Landhäuser Monrion und Les Delices, die Herrschaften Tournev und Fernev erkauft, setzte er die Welt durch die Vielseitigkeit und die Rastlosigkeit seines Schaffens in Erstaunen. Gleichzeitig „zogen ihn weder höfische noch gesellige Pflichten mehr von den Studien ab; keine Rücksichten schloßen ihm den Mund und drückten auf seine Feder; als freier Mann auf eigenem Grund und Boden sah er sich jetzt erst im stande und aufgelegt, ohne Scheu und Schonung seine abweichende Meinung herauszusagen" (Strauß), und so geschah es, daß Voltaire nicht nur eine ganze Reihe der vorzüglichsten Werke, sondern auch die besten Thaten seines Lebens in dieser ländlichen Zurückgezogenheit vollbrachte und im Jahre 1778 nach Paris nur zurückkam, um einen letzten berauschenden Triumph zu feiern und daselbst zu sterben.

Die ungeheure Zahl und verwirrende Vielseitigkeit der Schöpfungen und Arbeiten Voltaires findet ihre Einheit darin, daß diese in der Form wie im geistigen Wert so grundverschiedenen Arbeiten insgesamt unter der Herrschaft einer Weltanschauung, sowie einer Tendenz, jener der Aufklärung, standen. Die Aufklärung ist der alles belebende Grundgedanke der poetischen wie der historischen, der philosophischen wie der kritischen Schriften Voltaires, sie verbindet den würdevollen Ernst, die heiße leidenschaftliche Beredsamkeit, welche ihm zu Zeiten zu eigen waren, mit dem Witz, dem schneidigen Hohn, in denen er sich andremale gefiel. Die Hoffnung, aufklärend zu wirken, ließ ihn die Bühne mit der Studierstube des Gelehrten, den Griffel des Epikers mit der Feder des Publizisten willig vertauschen, wandelte ihn aus einem vornehmen

belehrenden Sprecher in einen Possenreißer, lieh ihm tausend Masken, hinter denen immer wieder das funkelnde Auge des leidenschaftlichen Mannes hervorschaute, welcher die Obmacht der entarteten Kirche und die Greuel, die im Namen des Glaubens begangen wurden, mit dem unversöhnlichsten Hasse betrachtete und verfolgte. Voltaire war weit entfernt ausschließlich Dichter zu sein, gleichwohl hat die ihm folgende Zeit sein poetisches Wollen und Vermögen unterschätzt. „Wenn unablässig wiederholt wird, daß Voltaire mehr witziger Kopf und glänzender Rhetoriker gewesen sei, als Dichter, daß ihn niemals ein inneres Muß, ja auch nur ein inneres Bedürfnis zur Poesie geführt habe, so ist dies in dem Sinn unbestreitbar, daß er weder unmittelbaren Ausdruck der Stimmung und Empfindung, noch jene Gestaltungskraft besessen hat, die aus der Tiefe und Fülle des Lebens schöpft, die ganze Welt erfaßt, spiegelt und verklärt. Voltaire hat im Gegenteil den einseitig verstandesmäßigen Zug, der aller französischen Poesie innewohnt, noch wesentlich verstärkt, hat die überwiegend rhetorischen Elemente, namentlich des französischen Dramas, die sich seinen Tendenzen förderlich erwiesen, beibehalten, hat zwar gewissen konventionellen Überlieferungen der klassischen Periode zu trotzen gewagt, aber dafür andere an ihre Stelle gesetzt. Die Dichtung Voltaires ergreift niemals mit innerer Gewalt, enthüllt nie ein Rätsel der Welt und der Menschenseele, belebt wenig Gestalten, die sich über die althergebrachten Typen der dramatischen und epischen französischen Poesie erheben, sie giebt im Roman eine Fülle bunter, höchst lebendiger Bilder und wechselnder Situationen, bewegt dieselben jedoch im wesentlichen mehr mit marionettenhaften Figuren, als mit beseelten Charakteren, sie steht zumeist im Dienst außerpoetischer Zwecke. Dennoch ist sie nicht schlechthin mit einigen verwerfenden Worten abzuschätzen, und innerhalb eines gewissen, allerdings sehr eng gezogenen Kreises läßt sich Voltaire eine Art poetischer Wirkung nicht absprechen" (Stern). Als Lyriker blieb er freilich auf die leichte Gelegenheitsdichtung, die Spiele der Galanterie, die scherzhafte und geistreiche Epistel, auf gewandte Huldigungen und epigrammatisch zugespitzte Ansprachen beschränkt; als didaktischer Poet gab er in Dichtungen, wie „Das Naturgesetz", „Der Mensch" oder „Auf das Erdbeben von Lissabon" seinen ernsten Zweifeln Ausdruck. Die Dichtung, bei welcher die Schranke von Voltaires Talent am empfindlichsten sichtbar ward, war sein Epos „Die Henriade", dessen Held Heinrich IV., dessen Höhepunkt der Sieg von Ivry ist, dessen Stoff also an sich nicht unglücklich gewählt war. Indes das Vorbild der „Äneide" rief, abgesehen von einzelnen besseren Stellen, eine nüchterne, erkünstelte, höchstens in der tendenziösen Rhetorik einigermaßen individuelle Dichtung hervor, ein Werk, das genau nur so lange zu wirken vermochte, als die in demselben niedergelegten Ideen der Toleranz für besonders neu und kühn galten. Viel mehr er selbst, geistvoller, lebensvoller, erscheint Voltaire in dem berüchtigten satirischen Gedicht „Die Jungfrau von Orleans" (La Pucelle) einer frechen Burleske, die gleichwohl in ihrer Art unübertrefflich ist. Dem Wunderglauben, dem heroischen Pathos, allen Elementen, welche in der Geschichte des Mäd-

chens von Orleans leben, stand der Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts fremd und spottend gegenüber; er faßte also Jeanne d'Arc als eine tapfere Dorfdirne auf, als deren größtes Heldenstück er es feiert, daß sie am Königshof und Kriegslager ihre Jungferschaft ein ganzes Jahr lang behauptet. Mit all seinen frivolen Späßen, seiner ganzen Grundanschauung fesselt und interessiert das satirische Epos dennoch unendlich mehr, als das ernstgemeinte; die Parodie alles Heroischen stand Voltaire und allen Gleichgesinnten besser zu Gesicht als die Apotheose des Heldentums. — Scharfe, zum Teil höchst geistreiche Satiren, sind die kleinen Romane und Erzählungen Voltaires in Prosa, unter denen „Candide, oder die beste der Welten“, „Der Unbefangene“, „Zadig, oder die Bestimmung“, „Die Prinzessin von Babylon“ durch die fortreißende Lebhaftigkeit und energische Eindringlichkeit des Vortrags, wie durch kecken Witz im einzelnen ausgezeichnet sind. — Den Mittelpunkt der poetischen Thätigkeit Voltaires bildete aber das Drama, zu dem er von allen andern Aufgaben bis an den Schluß seines Lebens immer wieder zurückkehrte. Obschon seine Lustspiele und Schauspiele rasch vergessen wurden, behaupteten sich eine Anzahl seiner besten Tragödien, in denen er seine Eigenart um so freier entfalten konnte, als der rhetorische Stil der französischen Tragödie gerade Voltaires speziellen Absichten, die Dichtung zum Gefäß gewisser Überzeugungen und Anschauungen zu machen, halben Weges entgegenkommt. So schloß sich, von einigen neuernden, im Ganzen bedeutungslosen Experimenten abgesehen, Voltaire bereitwillig an das von Racine überkommene Muster an und die Tragödien „Ödipus“, „Zaire“, „Alzire“, „Cäsars Tod“, „Mahomet“, „Merope“, „Semiramis“, „Das gerettete Rom“, „Tancred“, „Die Guebern“ u. a. mit ihrem Pathos galten als Meisterwerke, in denen nur die persönliche Gesinnung, nicht aber die Kunstweise des Dichters eine andre sei, als die der Klassiker des siebzehnten Jahrhunderts. Die stärksten Töne gegen den Fanatismus schlug Voltaire im „Mahomet“ an, die menschlich ergreifendsten Motive gestaltete er in „Zaire“, „Alzire“ und „Tancred.“

Seiner eignen Zeit galt Voltaire als eben so großer Historiker wie als Poet. Waren seine „Geschichte Karls XII.“, seine „Russische Geschichte unter Peter dem Großen“ lediglich unzuverlässige, wenn schon lebendige und glänzende Erzählungen, so standen sowohl sein „Versuch über die Sitten und den Geist der Völker“ als sein ausgeführtestes Geschichtswerk „Das Zeitalter Ludwigs XIV.“ über diesen flüchtigen immerhin unterhaltenden Büchern. Die Anschauungen, welche Voltaire in diesen Werken an den Tag legte, die Urteile, die er aussprach, beeinflußten Anschauung und Urteil seiner Zeitgenossen in kaum zu ermessender Weise; im Verein mit der großen Anzahl kleinerer Schriften zur Philosophie und Litteratur, verstärkten sie den Einfluß, den die Unermüdlichkeit, geistige Beweglichkeit, die Leidenschaft und Arbeit Voltaires auf Hunderttausende in Frankreich und außerhalb Frankreichs gewannen. Der „Patriarch von Ferney“ blieb an der Spitze der französischen Litteratur, auch als schärfere und kühnere Geister über seinen unwandelbaren

Deismus und seine verständige Vorliebe für den aufgeklärten fürstlichen Absolutismus längst hinauszustreben begannen.

In der vordersten Reihe dieser Geister stand ein Schriftsteller, welcher Seele und bewegende Kraft der großen „Encyklopädie“, der gewaltigen Rüstkammer der französischen Aufklärung war: Denis Diderot aus Langres (1713—1784). Im Gegensatz zu Voltaire, welcher Verwandtschaft und Hinneigung zur aristokratischen Weltanschauung niemals verleugnete, tritt in Diderot eine ausgesprochene und bewußte Bürgerlichkeit, eine starke demokratische Ader zu Tage, welche ihn inmitten der Litteratur- und Gesellschaftswelt des damaligen Paris in trotziger Selbständigkeit hinleben ließ. Diderot war minder glänzend begabt, als Voltaire, aber eine tiefere und stärkere Natur als dieser und ihm daher in mancher Hinsicht überlegen. Mit Voltaire teilte er den Drang zur Vielseitigkeit und bediente sich der verschiedensten Formen, um seine originellen Anschauungen und die drängenden neuen Gedanken in Umlauf zu setzen. Zum eignen rastlosen Drang nach dem Neuen gesellte sich bei Diderot noch äußere Notwendigkeit und so zersplitterte er sich in mannigfachen Anläufen und Versuchen, opferte vor allen Dingen einen unglaublichen Teil seiner Zeit und Kraft der großen „Encyklopädie“, zu deren Redaktion er, bald nach der Herausgabe seiner „Philosophischen Gedanken“ und eines frivolen Erstlingsromans „Die verräterischen Kleinode“, berufen wurde. Das große, ursprünglich von d'Alembert und Diderot, dann von letzterem allein herausgegebene „Wörterbuch“, die viel berühmte „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“ war eine jener gewaltigen litterarischen Unternehmungen, durch welche tausend neue Begriffe, Erkenntnisse und Vorstellungen in die Welt geworfen, tausend bestehende Anschauungen zersetzt und erschüttert werden. Da sich zur Mitarbeit die Anhänger der älteren Aufklärerschule, die Deisten vom Gepräge Voltaires und die materialistischen Philosophen von Diderots eignem Gepräge vereinigten, da außerdem die stärksten äußeren Einwirkungen stattfanden, da sich Hemmungen, Bedrohungen und Verfolgungen von allen Seiten häuften, so waren Tendenz und Bedeutung der Artikel der Encyklopädie ungleich; das Ganze aber übte eine außerordentliche Wirkung aus. Diderots Thätigkeit an der „Encyklopädie“ (er schrieb über tausend Artikel derselben) begründete seinen Weltruf und weckte eine gewisse Teilnahme für seine gesamten litterarischen Arbeiten. Seine eigentlich philosophischen Schriften, deren während und nach der Herausgabe der Encyklopädie noch zahlreiche entstanden, lassen den Weg, auf welchem der Denker vom Deismus zum Materialismus gelangte und auch unschwer die Dunkelheiten und Einseitigkeiten seines Denkens erkennen. — Ein bedeutender Einfluß der philosophischen Anschauung des Schriftstellers machte sich in seinen kritischen Schriften, wie in seinen dramatischen und erzählenden Versuchen geltend. Der Satz Diderots „die Natur macht nichts Inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll,“ bildete die Losung seines eigenen wie jedes späteren Naturalismus; der Satz kehrt in seiner „Gedächtnisrede auf

Richardson", in seinem „Versuch über die Malerei" wie in den geistvollen „Salons" wieder, Kunstberichten, welche Diderot für Grimms „Litterarische Korrespondenz" schrieb. Unablässig wiederholt, schloß er ohne Frage gegenüber dem akademischen Klassizismus einen Fortschritt, eine Befreiung der Phantasie ein. Indes waren die Resultate dieses Satzes in Diderots eignen dramatischen Dichtungen zunächst keine günstigen. Die bürgerlichen Komödien: „Der natürliche Sohn" und „Der Hausvater" blieben dürftige Rührstücke, die, abgesehen von einigen guten Genrebildern und den untadelhaften moralischen Sentenzen, nüchtern und reizlos wirken. Glücklicher war Diderot als Erzähler, insofern die freiere willkürlichere Form des Romans und der Novelle der Mischung von unmittelbarer Darstellungskraft und Reflektion, die in ihm vorwaltete, der Entfaltung seiner Kunst der Einzelschilderung, der psychologischen Charakteristik, günstiger entgegenkam. Auch Diderots Romane wurden jedoch mit dem Ballast von Erörterungen, willkürlichen Abschweifungen vom einfachen Vortrag beschwert. Die geschlossenste einheitlichste Schöpfung Diderots auf diesem Gebiete war der Roman „Die Nonne" (La Réligieuse), die Schicksale einer jener zahlreichen Unglücklichen darstellend, welche damals durch Familienzwang und Überredung in den Klöstern begraben wurden, eine ausgedehnte Schilderung der Qualen und der Befreiungsversuche des Opfers und eine sittengeschichtlich interessante, wenngleich in gewissen Partien höchst bedenkliche Darstellung der französischen Klosterzustände unmittelbar vor der Revolution. „Die Geschichte ist so genau aus den Erfahrungen jener Zeit und dem, was alle Tage in gewissen Familien vorging, entlehnt, daß man wirkliche Denkwürdigkeiten zu lesen glaubt." (Schlosser.) — Diderots zweiter Roman „Jakob der Fatalist", ist eine Folge von Unterhaltungen zwischen Herr und Diener, ein Buch, in dem die eingeflochtenen Novellen weitaus die verbindende Erzählung, die Episoden den Hauptplan übertreffen. Die vorzüglichsten Teile des Buches verraten, daß es auf ein Weltbild im ganzen und großen abgesehen war und in den wechselnden Liebesabenteuern wie im Verhältnis des Herrn zu seinem fatalistischen Diener spiegelt sich in der That Welteinsicht und Welterfahrung genug. — Sein Erzählertalent erwies Diderot auch in kleineren Novellen, wie „Die beiden Freunde von Bourbonne", „Die Geschichte des Doktor Gardeil und des Fräuleins de la Chaux," „Cinqmars und Derville", „Mein Vater und ich", „Was denkt Ihr?"; die ganze Fülle seiner Begabung und scharfen Beobachtung aber in jenem einen bedeutsamen Lebens- und Sittenroman einschließenden Dialog „Rameaus Neffe", in welchem das ganze gesellschaftliche und schöngeistige Paris des achtzehnten Jahrhunderts wundersam gespiegelt erscheint.

Die Schriftsteller, welche mit Diderot vielfach zusammen genannt, von ihm beeinflußt, ja zum Teil aus dem Reichtum und dem immer hilfsbereiten Mitteilungsdrange seines Geistes unterstützt wurden, bildeten eine besondere Gruppe, die „Encyklopädisten" im engeren Sinne. Unter ihnen begegnen uns der berühmte Mathematiker Jean d'Alembert (1717—1783), durch seine Einleitung zur „Encyklopädie" und die „Lobreden", welche er als Sekretär

der französischen Akademie verfaßte, der Litteratur angehörig; Claude Adrien Helvetius (1715—1771), der reiche Generalpächter, dessen Salon einen Hauptmittelpunkt der litterarisch philosophischen Geselligkeit von Paris abgab und dessen Bücher „Vom Geist“ und „Vom Menschen“ den Sensualismus und Materialismus, welchen die Encyklopädie nur fragmentarisch und versteckt verkündigen durfte, offen predigten, Paul Heinrich Dietrich von Holbach aus Heidelsheim in der Pfalz (1721—1789), der gleichfalls an seinem Tische die „Philosophen“ vereinigte und dessen Buch „Das System der Natur“ starken Anteil Diderots verrät, Guillaume Thomas Raynal 1711—1796), ein vielseitig gebildeter Abbé, dessen „Philosophische Geschichte der Niederlassung und des Handels der Europäer in beiden Indien“ von Diderot mit einer glänzenden Einleitung versehen ward, Friedrich Melchior Grimm aus Regensburg, der Herausgeber der „Litterarischen Korrespondenz“, welche handschriftlich an die französisch gebildeten Höfe versendet wurde und das Interesse für das gesamte französische Geistesleben, namentlich aber für die Anschauungen und Bestrebungen der Aufklärer überall wach und rege erhielt.

Einen nicht minder großen Anteil als die Philosophen und philosophisch gefärbten Poeten hatten auch eine Gruppe leichtherziger Dichter und Schöngeister an der fortgesetzten Geltung der französischen Litteratur im gesamten Europa. Einzelne dieser Dichter standen durch unbefangene Fröhlichkeit und feine Anmut den naiven Dichtern der klassischen Periode noch nahe genug, so zum Beispiel Jean Baptiste Louis Gresset aus Amiens (1709—1777), der Verfasser der poetischen Erzählung „Vert-Vert“, welche die Abenteuer eines in einem Nonnenkloster wohl erzogenen und dann unter Matrosen und andern schlimmen Gesellen verwilderten Papageien in feiner und lebendiger Weise vorführt. — Bewußter und mit der Aufklärung enger verbunden, zeigte sich das Talent des Antoine Francois Prevost d'Exiles aus Hesdin (1697—1763), eines der bedeutendsten unter den zahllosen schöngeistigen Abbés seiner Tage, eines der thätigsten Vermittler zwischen französischer und englischer Litteratur, Herausgeber der moralischen Wochenschrift „Für und Wider“ („Le Pour et le Contre“), Übersetzer der Romane Richardsons, Verfasser zahlreicher größerer Romane, wie u. a. „Die Memoiren und Abenteuer eines Mannes von Stand“, „Geschichte Clevelands, natürlichen Sohns Cromwells“, welche alle eine lebendige und abenteuerlustige Phantasie bekunden. Das eigentliche Meisterwerk Prevosts war ein Bild aus den lockern Sitten und Zuständen der eigenen Zeit, des eigenen Landes, ein kleiner Roman, dessen Schönheit und unvergeßlicher Reiz in der Schilderung einer Liebe liegen, die all ihren Adel lediglich aus der aufopfernden Unzertrennlichkeit der Liebenden empfängt. Die „Geschichte des Ritters von Grieux und der Manon Lescaut“ ist eine jener Erfindungen, durch welche ein Hauch wärmsten Lebens hindurchgeht und, wie verwerflich viele einzelne Handlungen des Chevaliers und seiner leichtherzigen, leichtfertigen Geliebten erscheinen mögen, so ist es doch unmöglich, sich eines tiefen,

warmen Anteils an dem Schicksal der beiden hier vorgeführten Menschen zu erwehren. Lebte und waltete in „Manon Lescaut“ noch ein wahrhaft poetisches Element, so dienten andere Schriftsteller der Sinnlichkeit und Lüsternheit ohne jeden Rückhalt und mit immer wachsendem Erfolg. In den Schriften von Claude Prosper Jolyot de Crébillon dem jüngeren (1707 bis 1777), unter denen „Die Verirrungen des Geistes und Herzens“ und „Das Sofa“ zur Berühmtheit gediehen, in den sogenannten poetischen Erzählungen des Abbé Grécourt (1683—1743), den Romanen des Pierre Ambroise Choderlos de Laclos (1741—1803), den „Liaisons dangereuses“ und schließlich in den „Abenteuern des Chevalier Faublas“ des Jean Baptiste Louvet de Couvray (1760—1797), ward den geilen Grazien gehuldigt, wie nur je in den Tagen und Kreisen Pietro Aretinos.

Der schamlosen Lüsternheit und gedankenlosen Leichtfertigkeit, welche die aristokratische Anschauung jener Zeit nur zu treu wiedergeben, trat nun eine Gruppe von Poeten gegenüber, welche nach Vorbild und Vorangang der Engländer nicht nur die bürgerliche Welt mit Vorliebe schilderten, sondern auch die moralischen Gesinnungen und Empfindungen des Bürgertums gegenüber der herrschenden Frivolität zu Ehren zu bringen suchten. So Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux aus Paris (1688—1763), dessen Romane: „Marianne“ und „Der emporgekommene Bauer“ in sittenschildernder und moralisierender Darstellung mit den Engländern wetteiferten, dessen Lustspiele „Der Erbe vom Dorf“, „Die Prüfung“, „Liebe und Zufall u. a. zwar durch ihre Breite ermüdeten, aber einen Kern gesunder lebendiger Charakteristik, ja selbst volkstümlicher Kraft in sich bargen; so Philippe Néricault Destouches aus Tours (1680—1754), der in den rührenden Lustspielen „Der Verschwender“ und „Der verheiratete Philosoph“ Sittenschilderungen mit moralisierender Tendenz gab, so Pierre Claude Nivelle de la Chaussée aus Paris (1692—1754), welcher mit den Schauspielen „Das modische Vorurteil“, „Melanide“, „Die Schule der Mütter“ und „Pamela“ die eigentliche vielangefochtene und vielbewunderte „Comédie larmoyante“ begründete, und dabei freilich jenen Geschmacklosigkeiten nicht entrann, welche sich an die poetische Tugendpredigt ein- für allemal anzuheften pflegen. Glücklicher in der Mischung von heiteren und rührenden Elementen war Charles Collé aus Paris (1709—1783), dessen Lieder zu den frischesten und volkstümlichsten des achtzehnten Jahrhunderts gehörten und dessen Lustspiel „Die Jagd Heinrichs IV.“ sich mit allem Recht lange Jahre hindurch auf der Bühne und im Gedächtnis der Menschen erhielt.

Einige wenige Poeten des Aufklärungszeitalters traten als Gegner der herrschenden Zeitrichtung und des philosophischen Geistes hervor und erregten dadurch vorübergehendes Aufsehen. Doch weder der von Voltaire in allen Tonarten gelästerte und verhöhnte Elie Catharine Fréron aus Quimper (1718—1776), der Herausgeber der „L'année litteraire“, ein mittelmäßiger Poet und bissiger Kritiker, noch Charles Palissot de Montenoy aus Nancy (1730—1814), der in dem Lustspiel „Der Zirkel“ Rousseau, und in

dem Lustspiel „Die Philosophen“ d'Alembert, Diderot, Helvetius, Duclos und Rousseau in beschimpfender Weise auf die Bühne brachte und in einer französischen „Dunciade“ die gesamte Poeten- und Schriftstellerwelt der Aufklärung angriff, noch endlich Nicolas Josephe Laurent Gilbert (1751—1780), welcher in der poetischen Satire „Das achtzehnte Jahrhundert“ die Periode Ludwigs XV. und der aufgeklärten Philosophen mit der großen Zeit Ludwigs XIV. verglich und die Ruhmesansprüche der Encyklopädisten und freigeistigen Dichter leidenschaftlich bestritt, vermochten die Herrschaft und ausschließliche Geltung der Aufklärungslitteratur zu brechen.

Der Bruch mit der Einseitigkeit derselben mußte vielmehr aus den eignen Reihen dieser Litteratur hervorgehen. Eine allem Herkömmlichen und der ganzen Bildung der Zeit widerstrebende Natur, welche sich mit gewaltiger Kraft gegen die philosophische Aufklärung empörte, bei der sie zuvor umsonst Befriedigung und Erquickung gesucht hatte, gab der französischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts einen neuen letzten Aufschwung.

Jean Jacques Rousseau, als der Sohn eines Uhrmachers am 28. Juni 1712 in Genf geboren, kam nach einer wunderlich verworrenen Jugend, welche ihn aus Genf flüchten, zum Katholizismus übertreten, als Diener und Liebhaber einer Frau von Warens auf dem Landgut „Aux Charmettes“ ein träumerisches Genußdasein durchkosten ließ, nach welchem er sich sein ganzes Leben lang unablässig zurücksehnte, um 1741 nach Paris. Und nachdem er hier als Musiklehrer, Musiker, Sekretär vornehmer Herren, Eingang in die herrschende und kämpfende Gesellschaft gewonnen hatte, trat er 1749 mit der die ganze damalige Welt fesselnden parador-geistreichen verneinenden Beantwortung einer von der Akademie zu Dijon gestellten Preisfrage „Über den Einfluß der Wiedererhebung der Wissenschaften und Künste auf die Verbesserung der Sitten“ in die Litteratur und ward mit einem Schlage ein berühmter Schriftsteller. Da indes seine Sinnesweise der Aussicht, von seiner Feder leben zu sollen, durchaus widerstrebte, wollte er „für immer auf jeden Plan verzichten, zu Glück und Beförderung zu gelangen; entschlossen, die wenige Zeit, die ihm zu leben übrig blieb, in der Unabhängigkeit und Armut zuzubringen.“ In wilder Ehe mit der ungebildeten Therese Levasseur lebend (deren und seine Kinder er dem Findelhause übergab) kündigte er sich als Notenkopist an und gab vor, vom Ertrag dieser Arbeit zu leben, während er thatsächlich auch als Kopist fortfuhr, seinen litterarischen Ruf und Ruhm auszubeuten. Als „Bürger von Genf“ trat er zur protestantischen Kirche zurück und behauptete nun eine Reihe von Jahren hindurch jene eigentümliche Sonderstellung, zu gleicher Zeit der schroffe Gegner der alten Mächte in Staat, Kirche und Gesellschaft und der unversöhnliche Feind der philosophischen Bildung und der Aufklärung zu sein. Im Namen der Natur, der Sitteneinfalt und einer allgemeinen Glückseligkeit begehrte er eine völlige Umkehr seines Zeitalters, und suchte persönlich als Vertreter einer andern und bessern Welt inmitten der Hyperkultur seiner Tage zu leben. Die Widersprüche, in die er dabei mit seinen Umgebungen und mit sich selbst geriet, nährten eine krankhafte

Reizbarkeit seiner Natur und ein schwarzgalliges Mißtrauen; in seinen Einsamkeiten in der Eremitage und in Montmorency blieben ihm äußere und innere Stürme nicht erspart und nachdem er seine Hauptwerke, den Roman „Die neue Heloise“ und den Erziehungsroman „Emil“ veröffentlicht hatte, welche mit einem Jauchzen des Entzückens begrüßt wurden, begannen Verfolgungen wider ihn, die ihn bis zum Jahre 1767 nach der Schweiz, nach Neufchatel, nach England trieben. Unter stillschweigender Duldung der französischen Regierung kam er schließlich nach Frankreich und Paris zurück, ergab sich in den letzten Lebensjahren vorzugsweise botanischen Studien und schied Anfang Juli 1778 plötzlich aus dem Leben.

Die ganze Persönlichkeit Rousseaus, mit ihren besten und schlimmsten Eigenschaften und Neigungen, tritt deutlich in seinen „Bekenntnissen“ hervor, in denen er sein überschwengliches Gefühlsleben, seine träumerische Natursehnsucht, seinen Genußdurst, seine individuellen Erfahrungen der Welt rücksichtslos entgegenstellt, sich darauf beruft, „daß er doch reiner gefühlt, edler gedacht, genußvoller gelebt habe, als alle diejenigen, welche über ihn die Achsel zuckten.“ Verschweigt, beschönigt, verzerrt diese Selbstbiographie vieles einzelne, so enthält sie doch (und oft gegen den Willen des Verfassers) das Gesamtbild des Mannes, dessen Genie eine Revolution in der Litteratur und nicht bloß in der Litteratur bewirkte. Die trotzige Eigenart Rousseaus hatte sich bereits in seiner „Abhandlung über die Wissenschaften und Künste“ mit ihrem Hauptsatz „Wissenschaft und Kunst tragen die Schuld, daß das Talent über die Tugend gesetzt wird“ ausgesprochen. Von der Sehnsucht nach einem Traumglück idyllischer Hirten, nach einem goldenen Zeitalter reiner Natur verzehrt, widmete er den Ausartungen der herrschenden Kultur tödlichen Haß und versuchte in der „Abhandlung über den Ursprung und die Begründung der Ungleichheit unter den Menschen“ und in der Reihe seiner politischen Schriften, unter denen „Der Gesellschaftsvertrag“ (Contrat social) die berühmteste und einflußreichste ward, seine Träume von einer großen demokratischen Gleichheit des gesamten Menschengeschlechts, in welcher man sich dem Naturzustande wieder annähern werde, tiefer zu begründen. Von welchem verhängnisvollen Einfluß Rousseaus politisches Evangelium auf den Gang der französischen Revolution gewesen, bedarf heute keiner Erörterung mehr; mitten zwischen den radikalen Spekulationen, welche in den Schreckenstagen von 1793 Gestalt gewannen, tritt uns überall der Traum Rousseaus vom friedfertig seligen Genuß des Daseins entgegen, der sich wie ein roter Faden durch sein Leben und Schaffen zieht und mit dem er die stärksten Wirkungen auf Mitwelt und Nachwelt gewann.

Am bewußtesten und folgerichtigsten sprach Rousseau in dem pädagogischen Roman „Emil oder von der Erziehung“ seine Sehnsucht, seine Forderungen, seine Gedanken über Verwirklichung seiner Träume aus. Mitten im Kulturleben und seiner Entartung läßt der „Emil“ durch Erziehung den natürlichen Menschen, welcher für sich lebt und existiert, der keine andere Beziehung hat, als zu sich selbst und dem, was ihm gleicht, der von keiner

andern Macht der Erde außer von seiner Vernunft bestimmt wird, wieder auferstehen und bildet das Werden eines Idealmenschen vor, welcher „falls ihm alles genommen wird, was ihm nur durch Glück oder Zufall eigen ist, sich wenigstens als Mensch zu erhalten vermag". Der Einfluß des „Emil" nicht nur auf die pädagogischen Versuche am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, sondern auf die Gesamtauffassung des Daseins, vor allem des Familienlebens, auf die Anerkennung der Rechte des Gemüts und der Phantasie, ist ein geradezu unberechenbarer gewesen, das im Emil enthaltene Glaubensbekenntnis des savoyischen Vikars war mitten in der Aufklärung die offene Kriegserklärung an die skeptische Philosophie, den Materialismus, die herzlose Freigeisterei, welche „mit der Liebe zum Guten den Reiz des Lebens zu vernichten" drohte.

Rousseaus einzige größere Dichtung, sein Roman in Briefen, „Die neue Heloise" schloß in einer einfachen Komposition eine Fülle echter Leidenschaft, Empfindung, Lebensbeobachtung und Naturanschauung, einen selteneren Reichtum an entzückenden Einzelheiten ein und überragte mit der Schönheit seines Vortrags die Familienromane des achtzehnten Jahrhunderts gewaltig. Der Schauplatz an den schönen Ufern des Genfer Sees, die künstlerische Einschränkung auf wenige Gestalten, die in ihren grundverschiedenen Erziehungen, Lebensverhältnissen und Erlebnissen gleichwohl eine außerordentliche Breite des Lebens vertreten, die frische Unmittelbarkeit in der Wiedergabe aller seelischen und sinnlichen Regungen, das glückliche Gleichgewicht zwischen einer Handlung, die nicht ohne Spannung ist, aber der vollen Entfaltung der Charakteristik wie der Stimmung Raum läßt, erhoben die „Neue Heloise" zu einem Meisterwerke. Dennoch ist unverkennbar derselbe Bruch in dem Roman vorhanden, welcher in Rousseaus ganzem Wesen zu Tage tritt. Während er sich im ersten Teile des Romans rückhaltlos dem Zuge der eigenen Empfindung überlassen und eine Liebesleidenschaft mit süßem Glück und bitteren Schmerzen warm, wahr und treu dargestellt hatte, besann er sich im Fortgang seines Romans auf seine strengeren, tausendmal ausgesprochenen Grundsätze, ließ seine Liebenden resignieren und seine Heldin eine Vernunftehe nach den in der französischen Familie herrschenden Grundsätzen schließen. Zu Ehren der Tugend war er dann wieder bemüht, diese Ehe mit allem Reiz friedlichen Behagens und Glückes zu umgeben und zum Beweis für Juliens unerschütterlich gewordene Tugend den einstigen Geliebten St. Preux als Hausfreund an die Seite des Wolmarschen Ehepaars zu rufen. „Bei diesem Motiv setzt, dem Dichter selbst halb unbewußt, die untrügliche Empfindung gegenüber der Reflektion wieder ein. Das glückliche Leben, welches Julie neben Wolmar und mit ihren Kindern führt, ist doch ein Scheinleben, dem nach jesuitischem Rezept die Ertötung des eigenen Willens, der tiefsten eigenen Natur vorangegangen ist. So erscheint es nur folgerichtig, daß der Anblick Saint-Preux' die ertötete Leidenschaft oder vielmehr ihren wahrsten Grund, die unbesiegliche Empfindung im Herzen Juliens, wieder erweckt, und daß der Roman mit einem harten innern Kampf schließt, dem Julie nur entrinnt, indem eine tödliche Krankheit, die sie in aufopfernder Liebe sich bei der Rettung eines

ihrer Kinder zugezogen, sie mit Frieden und Versöhnung erfüllt und ihr gestattet, Saint-Preux in einem Abschiedsbrief zu bekennen, daß sie die Liebe zu ihm nie verloren, nie überwunden habe." (Stern.) Obschon dieser Widerspruch in der Empfindung (denn was hat am Ende Rousseau für die gepriesene „Ehe ohne Liebe" bewiesen?) dem Leser zum Bewußtsein kommt, hebt er die Wirkungen der Vorzüge des Romans nicht auf, die Menschen von damals schwelgten mit Recht im Reichtum der Empfindungen, der vollendeten Schilderungen, in jenem Reiz der „Neuen Heloise", welcher durch den subjektiven Anteil des Dichters den Roman erfüllt. Denn ein lebenswahres Dichterwerk im höchsten Sinne des Worts, keine unausgereifte, nur zerstreuende und spannende Erfindung war es, welches in der vielmißbrauchten Form des Romans hier zu Tage trat. Ihm selbst zum Trotz erwies sich Rousseau als berufener Dichter und als solcher wirkte er in weit besserem Sinne erweckend und befreiend, als durch seine übrigen Schriften.

Die Zahl der Schüler und Geistesverwandten Rousseaus war in der französischen wie in jeder anderen Litteratur jener Tage eine überaus große, die Gesamtheit seiner Nachwirkungen ist kaum je zusammenhängend nachgewiesen worden. Elemente Rousseauschen Geistes, Rousseauscher Empfindung traten oft in seltsamer Mischung mit Elementen der Aufklärung gegen das Ende des Jahrhunderts immer zahlreicher hervor. Zu den Rousseaujüngern gehörte vor allen Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre aus Havre (1737—1814), dessen „Naturstudien" („Etudes de la nature") mit den noch heute vielgelesenen Erzählungen: „Paul und Virginie" und „Die indische Hütte" („La chaumière indienne"), den von Rousseau angenommenen unversöhnlichen Gegensatz zwischen einem eng umfriedeten Glück und dem Sturm der Welt, zwischen Frieden, Seelenreinheit und wahrem Gefühl und der Ordnung der Gesellschaft zur Voraussetzung ihrer Darstellung machen. Daß man die Wahrheit nur mit einfältigem Herzen zu suchen vermag, sie nur in der Natur findet, daß man „wahrhaft glücklich nur mit einem braven Weibe ist", soll sich als Endeindruck all dieser Idylle ergeben, die tragische Schlußwendung von „Paul und Virginie" ist eine so beredte Anklage der Welt und der Gesellschaft, als Rousseau nur je eine geschrieben. Als Vorzüge dieser kleinen Erzählungen erscheinen die stimmungsvollen Naturbilder, die mit der Handlung und Grundempfindung in glücklichen Einklang gesetzt sind. Ihr schmelzendes Kolorit, ihr eigentümliches Licht wetteifert mit den Wirkungen der Malerei, ohne in bloße Beschreibungslust auszuarten.

Die Ideale und Anschauungen Rousseaus begegnen uns weiter, mit denen Diderots verquickt, bei dem Dramatiker Jean François Collin d'Harville (1755—1806), der in den Stücken „Der Optimist", „Luftschlösser" (Chateau en Espagne), „Der alte Hagestolz" die Lust, eckige und komische Charaktere durch höchste Bravheit ins Liebenswürdige zu verschönern und die von der Welt und Weltbildung mißachtete und betrogene Redlichkeit zu verherrlichen, in völlig Rousseau'scher Weise an den Tag legt.

In der Verherrlichung der unmittelbaren, von Haus aus guten, unfehl-

baren Natur, der idealen Naturkindschaft, wetteiferte Joseph La Vallée (1747—1816), der Verfasser des Romans „Der Neger," dessen schwarzer Held Itanoko Muster eines edelmütigen, feinfühlenden und warmherzigen tugendhaften Wilden darstellt und die Laster einer nichtswürdig gewordenen Zivilisation besiegen hilft, mit Rousseaus leidenschaftlichsten Anhängern.

In völligem Gegensatz zu Rousseau entwickelte sich ein jüngerer Zeitgenosse desselben, Pierre Augustin Beaumarchais aus Paris (1732 bis 1799). — Nacheinander Uhrmacher, Harfenvirtuos und Musiklehrer, Hofsekretär und Börsenspekulant, Fabrikant, Schiffsrehder, Leiter einer großen französischen Handelsgesellschaft in Spanien, Verlagsbuchhändler und Journalist, politischer geheimer Agent und dramatischer Schriftsteller, suchte er den Lärm, den Wirrwarr und die Eindrücke der großen und breiten Welt in eben dem Maße, als Rousseau dieselben floh. Beaumarchais war, wie zu allem Überfluß seine „Memoiren" erweisen, nichts weniger als eine sich innerlich entwickelnde Dichternatur, wohl aber ein „kühner, origineller, überall neue Bahnen suchender und findender Geist, der sich in einem oder dem andern Wurf einmal der Bühne zuwendet, wie sonst einem waghalsigen Experiment an der Börse, einer Spekulation zu Land oder Wasser, einer abenteuerlichen Unternehmung im öffentlichen Leben. Das Theater reizte und lockte durch seinen Glanz, seine Unruhe, seine rasche und laute Wirkung, die ihm innerlich wahlverwandte Natur Beaumarchais'." (Dingelstedt.) Seine Stücke waren bewegter, leidenschaftlicher, kecker, anmutiger als Diderots bürgerliche Dramen, von denen Beaumarchais' Erstlingswerke „Eugenie" und „Die beiden Freunde, oder der Kaufmann von Lyon" ausgingen, bis er in den Lustspielen „Der Barbier von Sevilla" und „Ein toller Tag oder Figaros Hochzeit" seinen eigensten Ton fand. Die Hauptwirkung beider letztern Stücke lag in einer rasch geführten, trefflich belebten Handlung, einer übermütigen, an die ältern Stücke der Italiener gemahnenden Heiterkeit, der sich in „Figaros Hochzeit" eine scharfe Charakteristik, ein herausfordernder Spott gegen die bevorrechtete Gesellschaft hinzugesellte, weshalb die endlich ertrotzte und zwar durch eine Hofopposition ertrotzte Aufführung geradezu als ein Vorbote der Revolution gelten konnte. Die Verlegung des Schauplatzes beider Hauptlustspiele Beaumarchais' nach Spanien täuschte niemand, jedermann wußte, daß hier die französischen Zustände des Tages getroffen werden sollten. Beaumarchais' letztes Drama „Die schuldige Mutter" war ein Rückfall in das Rührdrama, der mitten im Sturm der Revolution keinen Erfolg mehr haben konnte. Der „Barbier von Sevilla" aber und namentlich „Figaros Hochzeit" vergegenwärtigen noch einmal den Weg, den die Aufklärung von der aristokratischen Opposition der „Persischen Briefe" bis zum lauten und rückhaltlosen Demokratismus des pfiffigen Kammerdieners des Grafen Almaviva durchmessen hatte. Angesichts einer Erscheinung wie diese konnten nur noch das schrankenlose Selbstgefühl und die kurzsichtige Sicherheit der französischen vornehmen Gesellschaft am Hereinbrechen einer Revolution zweifeln, die Frankreich zu tausend Opfern auch die seither behauptete Vorherrschaft in der Litteratur kosten sollte.

# Die europäischen Litteraturen unter den Einwirkungen der französischen Aufklärungslitteratur.

Die Bewunderung, welche Europa der Würde und der Formvollendung der französischen Geisteswerke aus den Tagen des großen Königs zollte, stand noch auf ihrer Höhe und wirkte, je weiter von Paris, um so stärker und frischer auf grundverschiedene Völker und Lebenskreise, als die große Wandlung in der französischen Litteratur selbst eintrat, welche soeben geschildert worden ist. Weder die „Persischen Briefe", noch Voltaires erste Tragödien, noch die Lustspiele Marivaux's und die Romane Prevosts wichen so vollständig von allem Überlieferten und Gewohnten ab, daß man sich irgendwo alsbald des Unterschieds zwischen dem Geiste der vergangenen klassischen und der gegenwärtigen Litteratur bewußt geworden wäre. Als man im dritten und vierten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts der veränderten Grundstimmungen, der wesentlich andern Ziele alles litterarischen Lebens und Leistens in Frankreich inne ward, entwand man sich dem geheimen und gefährlichen Reiz, der von den Schriften der Aufklärung ausging, nirgend mehr. Das aristokratische Europa schwelgte in den Kühnheiten, den philosophischen Phantasien und den kecken Frivolitäten der Periode Voltaires und der Encyklopädie und hörte darum nicht auf, sich am Pathos Racines und am Stil Rochefoucaulds zu entzücken. Die Nachahmung der französischen Werke, überall schon lustig aufsprießend, schoß unter Tau und Regen der Aufklärung vollends ins Kraut; in den meisten Litteraturen blieb es der höchste Ehrgeiz der Schaffenden, neben den gefeierten französischen Schriftstellern des Zeitalters auch nur genannt zu werden, König Friedrich II. von Preußen, dessen heißester Wunsch ein Dichterlorbeer von der Art Voltaires blieb, war auch hierin ein echter Vertreter des philosophischen Jahrhunderts.

Es darf weder verkannt noch vergessen werden, in welch blendendem Lichte sich die französische Aufklärung ihren Bewunderern und Nachahmern darstellte, wie unzweifelhaft glücklich ihr Einfluß auf einzelnen Lebensgebieten war, wie entwicklungsreich und lebensvoll eine Litteratur erschien, welche Talente wie Voltaire, Diderot, Rousseau besaß, welcher Armut, welchen Verfalls man sich dem gegenüber bewußt ward. Nur aus diesen Anschauungen und Stimmungen war es zu begreifen, daß die erste Hälfte des achtzehnten Jahr=

hunderts auch in zwei alten Kulturländern, deren jedes eine stolze und überreiche Nationaldichtung aufzuweisen hatte, eine französische Schule sah. Der höchste Triumph, welcher den Franzosen überhaupt zu teil wurde, lag entschieden darin, daß Italiener und Spanier nach dem Glanz des Klassizismus und der Pariser Aufklärung als rettenden Mächten aufblickten. Freilich gehörte die ganze Verödung und Leblosigkeit dazu, welcher die italienische wie spanische Litteratur anheimgefallen waren, um auch nur für einige Jahrzehnte die Franzosennachahmung zum Prinzip zu erheben. Auch vermochte diese Nachahmung im Süden Europas niemals die Bedeutung zu erlangen, wie im Norden, mitten unter den Versuchen, die weinerliche Komödie und den satirischen Roman zu pflegen, erfaßte die Italiener und Spanier die Erinnerung an die echten und großen Schöpfungen ihrer Poesie. Es waren verkümmerte ärmliche Treibhausblüten, welche unter solchen Umständen gediehen, immerhin aber die einzigen, deren sich die einst großen Litteraturen Italiens und Spaniens in den ersten beiden Dritteln des achtzehnten Jahrhunderts rühmen konnten.

In Italien allerdings riß der Faden dessen, was noch nationale Produktion hieß, auch jetzt nicht völlig ab. Unermüdlich fuhren die Arkadier fort, Sonette und Hirtengedichte zu schreiben, unablässig entstanden neue Operndichtungen, deren die zur Weltgeltung emporwachsende italienische Musik mehr als je bedurfte. Aber so geist- und inhaltslos erschienen diese sämtlichen Produkte, daß die Erstrebung der französischen Regelmäßigkeit und Formstrenge ein Aufschwung, die Aufnahme einiger Gedanken der französischen Aufklärung ein Gewinn heißen und scheinen konnte. Als Vorkämpfer des französischen Geschmacks und der Franzosennachahmung in Italien galt Ludovico Riccoboni aus Modena (1677—1753), in späteren Jahren der Unternehmer und Direktor des italienischen Theaters zu Paris, welcher an die Stelle der allerdings ausgearteten und mit ihren stehenden Masken schal und platt gewordenen commedia del arte das regelmäßige französische Lustspiel zu setzen versuchte. Riccobonis eigene dramatische Versuche waren eben nicht viel mehr als freie Bearbeitungen französischer Bühnenstücke. In seinen „Canevas", Skizzen zur weiteren Ausführung durch die Darsteller, fiel er trotz aller Lobpreisungen französischer Muster doch wieder in die italienische Improvisationskomödie zurück. — Zu größerem Erfolg und vorübergehendem Ruhme gelangte auf dem gleichen Pfade der Marchese Scipione de Maffei aus Verona (1675 bis 1755), Mitglied der Akademie der Arkadier, ein vielseitig gebildeter, litterarisch thätiger Aristokrat, welcher mit Riccoboni ehrlich davon überzeugt war, daß im Anschluß an den französischen dramatischen Stil ein Fortschritt liege. So dichtete er die Tragödie „Merope" und das Lustspiel „Ceremonien", von denen namentlich die erstere als eine vielverheißende Erscheinung begrüßt ward. Die bedeutungsvollen Folgen, welche man sich versprach, traten freilich nicht ein. Die Tragödien und Lustspiele, zu denen das Beispiel Maffeis anregte, die Werke der Fagiulo (gestorben 1742), Battista Chiari (gestorben 1787) und zahlreicher anderer rasch Verschollener, erwiesen, daß dieser Nachahmung kein wahres Leben einzuhauchen war.

Einen unmittelbaren Anschluß an Voltaire und die Aufklärer im engeren Sinne suchte Francesco Graf Algarotti aus Venedig (1712—1764), einer der litterarischen Tafelgenossen Friedrichs des Großen in dessen jungen Jahren, welcher gleich seinem Meister durch historische und naturwissenschaftliche Studien, durch ausgebreitete Thätigkeit aller Art seinen poetischen Schöpfungen eine breitere Basis zu geben suchte. In seinen leichten Gedichten, unter denen sich namentlich einige poetische Episteln durch anmutigen Fluß auszeichnen, wie in dem Montesquieu's „Tempel von Gnidos“ nachgeahmten „Congresso di Citera“, in den belebten „Reisebriefen aus Rußland“ und den Abhandlungen über Gegenstände der Kunst, überall erweist er sich als unbedingten Anhänger der französischen Litteratur, als ihren verhältnismäßig glücklichsten Nachahmer auf italienischem Boden. —

Unter weitaus günstigeren Bedingungen hielten französischer Geschmack und französische Kunst ihren Einzug in Spanien. Die spanische Nationalpoesie, deren Triebkraft in der Hauptsache bereits mit dem Tode Calderons erloschen war, hatte zu Eingang des achtzehnten Jahrhunderts nur noch schwache und untergeordnete Vertreter, die zumeist wie die Zamora und Cañizares von den Motiven, Gestalten und lyrischen Stimmungen der vergangenen Glanzzeit lebten. Als daher mit Philipp V. das französische Haus Bourbon in Spanien zu regieren begann, gewisse Einwirkungen des französischen Lebens über die Pyrenäen drangen, der König sich bemühte, französische Bildung und alles was ihr verwandt schien, zur Geltung zu bringen, war der Widerstand nur ein schwacher. An die von Philipp V. nach Pariser Muster gegründete Akademie schlossen sich nicht nur alle diejenigen an, welche von der immer zunehmenden Phantastik der Volkslitteratur verekelt waren, sondern auch alle ehrlichen Gegner der verrotteten altspanischen Zustände, der Inquisitionsgreuel und des trägen Dahinsiechens des gesamten Volkslebens. Die nüchternste Aufklärung schien ihnen für Spanien ein Heil und die kühlste verständigste Kunstanschauung galt als eine der Brücken dazu. Als die Propheten des französischen Stils und der Regelmäßigkeit gelten der Marquis de San Juan, Übersetzer französischer Tragödien und Ignazio de Luzan aus Zaragoza (1702—1754), dessen „Poetik“ wenig mehr war als eine spanische Umschreibung der Boileauschen Regeln. Brachen sich die von Luzan und andern verfochtenen Ansichten rasch Bahn, so ging es dafür um so langsamer mit der Verbreitung der neuen Schöpfungen, namentlich auf der Bühne bereiteten Nationalstolz und Volksgewohnheit der Einführung der drei Einheiten, der rhetorischen Tragödie und moralisierenden Komödie schwere Hindernisse. Am Ende wuchs dennoch ein ganzes Geschlecht französisch gesinnter Dichter empor. Zu ihm gehörten: Nicolas Fernandez de Moratin (Moratin der Ältere), welcher die regelmäßigen Trauerspiele „Hormesinda“ und „Guzman“; José Cadahalso, welcher die Tragödie „Sancho Garcia“ schrieb und aufführen ließ. Ignazio Lopez de Ayala schloß sich mit seinem „Zerstörten Numancia“ an die vergessene Tragödie des Cervantes an, wie denn die französische Poetenschule überhaupt besonderes Gewicht auf die Werke jener

Gegner legte, die Lope de Vega in seiner Zeit gefunden hatte. — Ein bedeutenderer Mann als die vorgenannten Dichter war Gaspar Melchior de Jovellanos aus Gijon in Asturien (1744—1811), welcher sehr jung Mitglied der spanischen Akademie und Staatsrat König Karl III. ward, späterhin einige Jahre als Minister der Justiz und der Gnade wirkte. Jovellanos versuchte mit dem Schauspiel „Der ehrenhafte Verbrecher“ das Rühr- und Familienstück nach Diderots Muster einzuführen, dichtete auch eine Tragödie „Pelayo“ und wirkte nach Kräften kritisch für eine Reform des Theaters. Die Schönheiten des altspanischen Dramas versuchte er nicht wie so viele seiner Genossen schlechthin zu leugnen, aber er erklärte, daß alle diese Schönheiten nichts hülfen, „da diese Dramen beim Licht der Regeln und vor allem bei dem der gesunden Vernunft besehen, von Lastern und Fehler wimmeln, welche die Moral und die Politik nicht dulden dürfen.“ — Als Lustspieldichter der französischen Schule machte sich Thomas de Iriarte aus Oratava auf Teneriffa (1750—1791) geltend, welcher einer Reihe von Übersetzungen eigene Erfindungen folgen ließ, deren Vernünftigkeit und Regelmäßigkeit freilich für den Mangel an Bewegung und origineller Charakteristik nur schlecht entschädigen konnte. Auch die Komödien von Candido Maria Trigueros, von Ramon de la Cruz blieben unerquicklich und ziemlich leblos. Der letztere schuf sich allerdings in seinen satirischen „Saynetes“ eine eigene Gattung, mit der er im Grunde die alten Zwischenspiele, welche eine komische Scene, einen charakteristischen Vorgang realistisch und drastisch dargestellt hatten, wiederbelebte. In diesen Saynetes führte Ramon de la Cruz die höhere Gesellschaft und die unteren Volksklassen in Hunderten von bunten lebendigen Figuren vor, er faßte alle ergötzlichen Züge und namentlich die Widersprüche zwischen Sitte und Natur mit frischer Lust am Wirklichen auf, er ironisierte die litterarische Schule, der er selbst angehörte und jene, welche vorgab, Nachfolge der echten altspanischen Poesie zu sein.

Gleich Ramon de la Cruz belebte auch der talentreichste spanische Schriftsteller dieser Zeit, der Jesuit José Francisco de Isla aus Vidanes im Königreich Leon (1703—1781), unter dem ermutigenden Einfluß der französischen Aufklärungsideen eine altspanische Form, die des realistisch-satirischen Romans in neuer Weise. In seiner „Geschichte des berühmten Predigers Fray Gerundio de Campazas“ zeichnete er nicht nur mit frischem Humor eine prächtige Gestalt, sondern stellte dieselbe in ein Sittenbild voll kühner Wahrheit mitten hinein, daß wohl zu merken war, die spanische Inquisition sei, wenn noch nicht gestorben, so doch entschieden altersschwach geworden. Die Geschichte des Bruders Gerundio kann sich wenigstens in freier, unbefangner Betrachtung des Lebens mit Cervantes Don Quixote messen, einzelne Scenen sind von lebendigster Anschaulichkeit, die Satire gegen die populäre Beredsamkeit des stutzerhaften Predigers ist von schneidender Schärfe.

Unerfreulich und unergiebig waren die Versuche, welche gleichzeitig im benachbarten Portugal gemacht wurden, durch Einführung des französischen Stils neuen Halt und neue Leistungsfähigkeit in der Litteratur zu gewinnen.

Hier lag seit der Unterwerfung des Königreichs unter Spanien (1580) alles geistige Leben darnieder und auch die Befreiung des Landes, der Wiedergewinn einer eigenen politischen Existenz (1640) hatte keinen Wiederaufschwung gebracht. Mit Stolz gedachte man jetzt des großen Nationaldichters, des unglücklichen Camoëns, aber niemand war vorhanden, der in seinen Spuren hätte wandeln können. Die Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, vor allen Antonio Barbosa Barcellar (1610—1663) blieben unkräftige Nachahmer der geschmacklosesten Italiener. Die Einführung der französischen Regeln und einiger Hauptwerke des französischen Klassizismus war das zweifelhafte Verdienst des Grafen Xavier Menezes de Ericeira (1673—1741), dessen Gedicht „Henriqueida", trotz der patriotischen Tendenz, durchaus blutlos und leblos erschien. Die sämtlichen Dichter der französischen Schule (die sogenannten „Elmanisten"), unter ihnen Manoel de Costa (gestorben 1768), Manoel Barbosa de Bocage (gest. 1805) und Francisco de Nascimento (Filento Elysio; gest. 1819), wurden in der Zeit, wo der Marquis von Pombal Portugal im Sinne der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts regierte, begünstigt und viel gepriesen, ohne Wurzel in ihrem Volke schlagen zu können.

Es galt Voltaire und Diderot als höchster Triumph und entscheidender Beweis für die Kraft ihrer Bestrebungen, daß das Licht derselben im höchsten Norden wie im tiefsten Süden wiederstrahle. Die gemeinsame Wirkung des Klassizismus und der Aufklärung machte sich in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts vor allem in der „klassischen Dichterschule" Schwedens geltend. An deren Spitze trat kein Geringerer als der glänzende König Gustav III. (1751—1792; regierte seit 1771), welcher eine Reihe von Dramen, streng nach französischer Regel, aber in Prosa verfaßte. König Gustav verherrlichte Gestalten seiner Vorfahren in Schauspielen, wie „Gustav Wasa", „Gustav Adolf und Ebba Brahe", versuchte sich daneben auch im leichteren Lustspiel und bewährte wenigstens eine lebendige Beherrschung der schwedischen Sprache. Der Lieblingsdichter des Königs Johann Henrik Kellgrén aus Floby in Westgotland (1751—1795), der als Mitarbeiter der königlichen Dramen galt, war eine reiche, vielseitig gebildete Natur, ein Poet mit all den Eigenschaften, die sich innerhalb der französischen Schule entfalten ließen, voll leichter Anmut, voll lebendigen blitzenden Geistes. In seinen lyrischen und satirischen Gedichten beweglich und mannigfaltig, zeichnete er sich vor allem in seinen Operndichtungen durch lyrische Fülle und freien Fluß der Verse aus, „Aeneas in Karthago", „Gustav Wasa", „Gustav Adolf und Ebba Brahe" (die letzten beiden nach den oben genannten Dramen König Gustavs bearbeitet), waren in ihrer Art vortreffliche Texte für die Musik und erwiesen, daß Kellgrén nicht umsonst bei Quinault und anderen französischen Operndichtern in die Schule gegangen sei. In der großen Alexandrinertragödie „Königin Christina" scheiterte er, obschon dieselbe wahrlich nicht lebloser und äußerlicher ist, als die einige Jahre zuvor mit höchstem Beifall aufgeführte „Susanna" von Jakob Wallenberg (1746—1800). Der Dichter der „Susanna" zeigte sich als glücklichen Nachahmer der humoristisch

satirischen Schöpfungen der französischen Aufklärungslitteratur in dem allgelesenen Buche (in Prosa und Versen) „Mein Sohn auf der Galeere“, die Schilderung einer Reise nach Ostindien, welche wirklich prächtige Züge und fernige Einfälle enthält. — Unter den sämtlich an französischer Litteratur geschulten poetischen Zeitgenossen König Gustavs verdienen noch Graf Johann Gabriel Oxenstjerna aus Renäs in Södermannland (1750—1818), der lyrische Gedichte im rhetorisch pathetischen Stil Boileaus (u. a. die Ode auf König Gustavs III. Tod) schrieb und Miltons „Verlorenes Paradies“ und Tassos „Befreites Jerusalem“ ins Schwedische übertrug; Anna Maria Lenngrén aus Upsala (1754—1817) eine geistreiche Schriftstellerin, deren kleine Satiren und Bilder aus dem schwedischen Leben sich mit Recht in Ansehen erhielten, die Lyriker Axel Silverstolpe (1762—1816), Karl Gustav Leopold (1756—1829) genannt zu werden, mit denen die französische Schule in Schweden ausklang.

In der polnischen und russischen Litteratur wiederholte sich das Schauspiel, welches die schwedische Litteratur darbot. In denselben Jahrzehnten, in welchen die große Befreiung der deutschen Litteratur erfolgt war, die englische, die italienische Dichtung einen neuen selbständigen Aufschwung nahmen, ward die Wirkung der französischen Litteratur stärker, maßgebender als je; was die Revolution vielleicht gehemmt hätte, förderte der Einfluß der Emigration, welche sich besonders stark nach dem Norden ergoß. Beide slawische Litteraturen trugen und behielten bis zum Eingang des neunzehnten Jahrhunderts französisches Gepräge. In Polen folgten auf Krasicki und Trembecki Poeten wie Kajetan Wegierski (1755—1787), der begeisterte Bewunderer der Encyklopädie und der französischen Materialisten; in seinem komischen Epos „Die Orgel“, wie in seinen Satiren und Episteln nicht ohne eine Ader Voltairischer Laune, Voltaireschen Witzes; wie Martin Molski (1751—1822), der Odendichter und Nachbildner des Virgilschen Gedichtes vom Landbau, ein Meister der klassischen Form, wie man sie zu dieser Zeit verstand; folgten die vielgepriesenen Dramatiker des rhetorischen Stils und der französischen drei Einheiten: Ludwig Kropinski (1767—1844), der Verfasser der Tragödie „Ludgarda“; Aloisius Felinski aus Luck (1771—1820), dessen „Barbara Radziwill“ trotz der französischen Form von einem polnisch-nationalen Hauch durchweht ist; endlich Adalbert Boguslawski aus Posen (1760—1829), der gefeierte Schauspieler und Theaterdirektor, der in achtzig Stücken Trauerspielen, Lustspielen, Singspielen (darunter das berühmte „Die Krakusen“, welches mit Anlaß zum Losbruch der Warschauer Revolution von 1794 gab) seine französische Schule selten verleugnete, übrigens große Gewandtheit und Vielseitigkeit bewährte. Auch Boguslawskis Schwiegersohn Ludwig Osinski (1775—1838) kam über die Nachahmung der französischen Tragödiendichter nicht hinaus und erwies im Verein mit manchen anderen, wie zäh und fest die Überzeugung von der Mustergültigkeit der französischen Litteratur vor allen bei den Slaven haftete.

Die schon in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts begründete

Herrschaft des französischen Geistes in Rußland ward durch die Kaiserin Katharina II., die große Bewundererin und Korrespondentin Voltaires und Diderots, wesentlich ausgebreitet und für lange Zeit befestigt. Der Zeit Katharinas gehörten außer der Herrscherin selbst, welche Komödien und Erzählungen in russischer Sprache verfaßte, der Lustspieldichter Denes von Wisin (1745—1792), dessen „Muttersöhnchen" sich lange auf dem russischen Theater erhielt, H. Bogdanowitsch (gestorben 1803), der Dichter des immer noch im Boileau-Popeschen Stil ausgeführten, aber auf einem nationalen Stoff beruhenden komischen Epos „Duschenka"; ferner W. W. Kapnist (1756 bis 1823), Lyriker und Lustspieldichter, endlich und vor allen Gabriel Derschawin (1743—1816) an, welcher die große Zarin in dem Gedichte „Feliza" verherrlichte, ein rhetorischer Lyriker, der zwischen seinen, den Franzosen nachgeahmten Oden auch einzelne von echter patriotischer Leidenschaft beseelte aufzuweisen hatte. In seinen Siegesgedichten an Suwarow, an Orlow bricht der nationale Stolz, ja der Dünkel, der kein Maß kennt, mit wilder Glut durch die korrekte Form hindurch; lange bevor man etwas vom Panslawismus wußte, verkündete Derschawin seinem Volke und ganz Europa, daß die Welt dem heiligen Rußland und dem allmächtigen Zaren gehöre. Im übrigen währte auch in der russischen Litteratur die Nachahmung und Nachwirkung der französischen Schule bis weit ins neunzehnte Jahrhundert hinein fort, die Namen Knjashnin, Schischkow, A. Oserow (1770—1816) bezeichnen die Fortdauer einer Kunstweise, eines Geschmacks, welche im übrigen Europa längst überwunden waren und um diese Zeit sogar in Frankreich selbst heftig bekämpft wurden.

# Die Befreiung und Erstarkung der deutschen Nationallitteratur.

Während französische Aufklärung und französischer Geschmack im Süden und Norden Europas letzte Triumphe feierten und noch am Vorabend der großen Revolution ganze Litteraturen derart beherrschten, daß alle Produktion in denselben einfach Nachahmung französischer Musterwerke war, daß man nur insoweit an das eigene Leben anzuknüpfen wagte, als dies Leben jenen Anschauungen entsprach, welche von Frankreich aus verbreitet wurden, vollzog sich in der Mitte Europas, in Deutschland, ein völliger Bruch mit dem französischen Litteraturgeist, der französischen Empfindung und Weltanschauung, eine Befreiung der deutschen Nationallitteratur, welche am Eingang des achtzehnten Jahrhunderts niemand hoffen und ahnen konnte und deren unbedingter Sieg, auf den verschiedensten Wegen gesucht und errungen, selbst einen Teil ihrer Vorkämpfer überraschte. Die Zeit der Befreiung trat mit der Thronbesteigung Friedrichs des Großen von Preußen ein; in unbewußtem aber ursächlichem Zusammenhange mit dem Zug und Fluß, welcher allmählich wieder in die Erstarrung des deutschen Lebens kam. Noch dachten die höhern Lebenskreise der Nation an keine Lösung von der französischen Bildung, noch sahen sie mit äußerster Gleichgültigkeit, wo nicht Verachtung, auf die Bestrebungen und Regungen im deutschen Kulturleben herab, aber in den mittleren Lebensschichten des deutschen Volkes sprangen mit einmal lange verschüttet gewesene Quellen empor, auf verödeten Feldern regten sich tausend Keime, eine idealistische Anschauung, ein geistiges Streben, die wundersam mit dem dürftigen Leben, der demütigen Lebenshaltung des deutschen Bürgertums kontrastierten, waren überall erwacht. In langem mühsamem Ringen, in welchem man nacheinander eine Hoffnung, eine Gewißheit großer Kräfte gewann, gestalteten Hunderte und aber Hunderte von deutschen Gelehrten, Poeten und Künstlern das einförmig schmucklose Leben des deutschen Volkes völlig um und bereicherten ein noch immer äußerlich anspruchsloses, aber nunmehr schon freies, heiteres und mannigfaltiges Dasein mit Schöpfungen und geistigen Genüssen aller Art. Durchaus selbständig und bis zum letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts von keiner Seite her unterstützt, errangen die Vertreter der deutschen Litteratur ihrer Nation die verloren gegangene geistige Selbständigkeit, ja durch den

Stolz auf die neue Litteratur und Kunst das nationale Bewußtsein zurück; aus innerster Wahrheit heraus durfte Schiller inmitten dieser großen Periode der Welt verkünden:

Kein Augustisch Alter blühte,
Keines Medizäers Güte
Lächelte der deutschen Kunst,
Sie ward nicht gepflegt vom Ruhme,
Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst.

Von dem größten deutschen Sohne
Von des großen Friedrichs Throne
Ging sie schutzlos, ungeehrt.
Rühmend darfs der Deutsche sagen,
Höher darf das Herz ihm schlagen,
Selbst erschuf er sich den Wert!

Tausend Erscheinungen und Elemente wirkten zusammen, um dem Leben des deutschen Mittelstandes geistige Spannkraft und Fülle zu verleihen. Der Einfluß philosophischer Weltanschauung, „vernünftiger Gedanken“ von Gott und Welt, die Leibnitz' volkstümlichster und unermüdlichster Schüler Chr. Wolf (1679—1754) in alle Lebenskreise hineinverbreitete, die Gemütserweckung und das tiefere Bedürfnis religiöser Erquickung, welche vom Pietismus ausgingen, die ersten dunklen und vielfach noch wirren Regungen eines neuen vaterländischen Gefühls, die sich vielfach an der Erscheinung des großen Preußenkönigs emporrankten, die erneute Zurückversetzung in Geist, Kunst und Leben des Altertums, an welcher der gefeierte Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) gewaltigen Anteil hatte, halfen den Boden lockern, in den das Reis selbständiger deutscher Dichtung gesenkt werden mußte. Nur unter dem Einsatz zahlreicher Kräfte, nur indem beinahe alle Bildung, alle Energie der Nation auf die Litteratur gelenkt wurde und jedes Ideal auf der Stelle poetischen Ausdruck, litterarische Gestalt gewann, war es möglich, innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeit die deutsche Litteratur auf die Höhe zu bringen, auf welcher sie am Ende des achtzehnten Jahrhunderts erscheint. Die Lebensarbeit unzähliger Talente und die Hingabe vieler Tausende auch an die noch unzulänglichen Bestrebungen mußten dem höchsten Aufschwung und dem vollen Gewinn vorangehen. Mit instinktiver Empfindung dafür, daß für die große Wandlung der deutschen Litteratur, wie des deutschen Lebens, auch die bescheidenen Begabungen wichtig gewesen sind, sind Namen und Werke im Gedächtnis der Nation geblieben, die anderwärts längst zu den vergessenen zählen würden. —

Der erste, welcher unter den Deutschen die Hoffnung, ja die Gewißheit erweckte, daß die geniale ursprüngliche Begabung keine Fabel vergangener goldener Zeiten sei, war Friedrich Gottlieb Klopstock aus Quedlinburg (1724—1803), Sohn eines dem Pietismus zuneigenden Juristen. Von 1739 bis 1745 Zögling der altberühmten Fürstenschule „Schulpforta“, faßte er schon

auf dieser den Entschluß, seinem Volke ein großes Epos zu geben, und wählte in Nachfolge Miltons einen Stoff der heiligen Geschichte und den Erlöser selbst zu seinem epischen Helden. Klopstocks ganzes übriges Leben ward der Verwirklichung dieses Schülertraums gewidmet. Während seines Studiums der Theologie in Jena und Leipzig begann er das Werk, dem sein Leben gehören sollte. Die Begeisterung und Bewunderung, welche die in den „Bremer Beiträgen" veröffentlichten ersten Gesänge des „Messias" allerorts erweckten, halfen Klopstock zur Erfüllung seines Lieblingswunsches, sich (der erste in Deutschland) ausschließlich der Poesie und seinem Werke widmen zu können. Einer gastfreundlichen Einladung Bodmers und einem aus ihr hervorgehenden Aufenthalt in Zürich, folgte die Verleihung eines Jahrgehalts durch König Friedrich V. von Dänemark. Von 1751 an lebte Klopstock abwechselnd in Kopenhagen und Hamburg, nach dem Sturz seines Gönners, des Ministers Grafen Bernstorff, ausschließlich in Hamburg. Eine kurze glückliche Ehe mit Meta Moller blieb der Glanzpunkt seines persönlichen Lebens; Klopstocks Alter war leider durch vergrämte und starre Gleichgültigkeit gegen alle spätere nicht Klopstocksche Entwicklung der Litteratur getrübt. „In Klopstock erhielt die deutsche Dichtung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die erste, echte und tiefe lyrische Dichternatur, in welcher nicht bloß, wie bei Haller oder Uz, eine vorübergehende Lebensstimmung oder eine besondere Seite des Menschen in der Poesie ausgelebt, sondern in welcher der ganze Mensch an die Dichtung hingegeben ward. Eine Natur voll ernster warmer Empfindung, die sich zum höchsten seelischen Schwung steigern konnte (und die der Dichter gelegentlich selbst am unrechten Ort zu diesem Schwung steigerte), voll innerer Empfänglichkeit wenigstens für alle erhabenen Eindrücke des Lebens, mit der ursprünglichen sprachschöpferischen Gewalt des echten Dichters ausgerüstet, trug Klopstock von früh auf das lebendige Bewußtsein seines Dichterberufs in sich. Ehe sein eigenstes Talent, das lyrische, Blüten treiben konnte, hatte er sich für die Ausführung des großen epischen „heroischen" Gedichts bestimmt, dessen Fehlen als der wesentlichste Mangel der deutschen Litteratur betrachtet ward. Daß an dieser Entscheidung die Reflektion einen stärkern Anteil hatte, als die Fülle von Gestalten und Anschauungen, aus welcher jede große erzählende Dichtung erwachsen soll, war unzweifelhaft, und die Mehrzahl der Beurteiler Klopstocks hat darin eine bewußte Überhebung und unpoetische Aufstachelung der Begabung erblicken wollen. Man vergißt bei diesem Urteil die Macht der Zeitstimmung und den Zusammenhang, auch des die Zeit überragenden Genius mit den Idealen und der Bildung der voraufgegangenen Epoche. Die deutsche Ästhetik und Litteraturweisheit jener Tage hatte so lange gelehrt, daß die klaffende Lücke im nationalen Ruhm durch eine Epopöe geschlossen werden müsse, daß sich ein Dichter dem Einfluß dieser Doktrin um so weniger entziehen konnte, je lebendiger, feuriger seine Einbildungskraft und Begeisterung war. Die wirkliche Talentregung, das erste Bewußtsein der poetischen Kraft, mußten mit dem Vorsatz zusammenfallen, der Zeit zu geben, was sie schmerzlich mißte oder zu missen glaubte" (Stern). In diesem Sinne erscheint freilich

Klopstocks großes Epos, „Der Messias“, nachlebenden Geschlechtern veraltet, überschwenglich und unanschaulich, eine lyrische Paraphrase der Erlösungsgeschichte, aber keine Heldendichtung, kein erzählendes Werk. Gleichwohl ergriff gerade diese rührende, thränenselige Behandlung des Stoffes die Zeitgenossen aufs Tiefste; die Hexameter, welche die Bilder des Gedichts stolz dahertrugen, schienen ihnen mit der Würde der Behandlung des heiligen Stoffes auch die Kraft der Darstellung zu verbürgen. Klopstocks „Messias“ wuchs über alles, was die deutsche Dichtung bisher an Phantasiefülle, innerem Leben aufzuweisen hatte, weit hinaus und für das, was selbst der Enthusiasmus der ersten Leser etwa vermissen mochte, schien des Dichters eigene Erklärung ausreichend, daß „um der Würdigkeit willen weder gewisse Personen noch gewisse Handlungen in das heilige Gedicht gehören, die in andern epischen Gedichten einen Platz verdienten“. Überall merkt und fühlt man, daß Klopstock sich tief in Milton hineingelesen, an ihm gebildet hatte, aber doch kraft seiner völlig anders gearteten Natur seine eigenen Wege zu gehen strebte. Mit Milton versucht er in der Darstellung außerirdischer Welten zu wetteifern, und wenn er seinen Satan und Adramelech nicht die gewaltige Kraft, die rebellische Majestät Miltonscher Teufel zu leihen vermochte, so gelangen ihm doch Gestalten wie der reuige gefallene Engel Abbadonna, gelangen ihm Erscheinungen wie die des Todesengels und Szenen, wie die Schilderungen des seligen vom Tod nicht bedrohten Lebens auf den Gestirnen der Milchstraße. Klopstocks „Messias“ ward unter dem Vorwalten seiner lyrischen Natur eine große Stimmungs- und Empfindungsdichtung, eine Vision mit erhabenen lyrischen Stellen, kein Epos; aber wer sich irgend in Bedürfnisse und Stimmungen einer vergangenen Zeit zurückzuversetzen versteht, der empfindet, warum es den Menschen von damals als Epos galt und was aus der gerührten und feierlichen Grundstimmung dieses Gedichts heraus ihre Seelen ergriff. Das echte und tiefe lyrische Talent Klopstocks gab sich im „Messias“ nicht minder als in des Dichters Oden kund, welche letztere Klopstocks poetische Eigentümlichkeit am reinsten zu Tage treten lassen. In Klopstocks Lyrik ward nicht nur die Kraft und Klangfülle der deutschen Sprache zurückgewonnen, welche Luthers Bibelübertragung und die evangelische Kernlyrik durchdrungen hatte, sondern die Macht schwungvoller, tief-ernster Empfindung zeigte sich erwacht, die gänzlich neuen Maße, die reimlosen Verse waren keine künstliche Spielerei, sondern eine innere Notwendigkeit für die Begeisterung, die edlere Weltanschauung, das erhöhtere Gefühl, dem hier knappe, Ohr und Herz zugleich berührende Worte geliehen werden sollten.

Vom freudigsten Schwung, von der frischesten Empfindung beseelt, von glücklicher Bildkraft getragen, erscheint Klopstocks Jugendlyrik, die früheren Oden strahlen das Bild des hoffnungsreichen, zum stolzen Bewußtsein seiner Sendung erwachten Dichterjünglings am reinsten wieder. Nur wo die Gegenstände dem hohen und ernsten Pathos entsprechen, das in Klopstock vorwaltete, decken sich Gehalt und Ton völlig, aber die fortreißende Wirkung gerade der Oden, in denen dies der Fall ist, läßt sich noch heute nachempfinden. In

Klopstocks späterer Lyrik überwog mehr und mehr die Reflektion, eine beständig gesteigerte Künstlichkeit und abstrakt germanische Tendenz thaten der dichterischen Naivität Abbruch. Immerhin erhob sich in einzelnen Augenblicken Klopstock bis ins Alter hinein zu einer und der andern Ode, in der das Feuer seiner Jugend wieder aufglühte.

Größere Gestaltungen versuchte der Dichter vor und nach der Vollendung des Messias in biblischen Dramen: „Der Tod Adams," „Salomo," „David," welche sowohl des Reizes der Handlung, als der Lebendigkeit und Stärke der Charakteristik entbehrten, vor allem aber in den vaterländischen Schauspielen, welche Klopstock „Bardiete" taufte. „Der Bardiet nimmt die Charaktere und die vornehmsten Teile des Plans aus der Geschichte unserer Vorfahren, seine selteneren Einrichtungen beziehen sich sehr genau auf die Sitten der gewählten Zeit, und er ist nie ganz ohne Gesang. Der Inhalt muß aus den Zeiten der Barden sein und die Bildung so scheinen," erklärte er selbst die Gattung, zu welcher „Hermanns Schlacht", ein Bardiet für die Schaubühne, „Hermann und die Fürsten," „Hermanns Tod," die Beispiele abgaben. Es waren wunderliche Ausflüsse eines erregten aber noch völlig vagen, gegenstandslosen vaterländischen Gefühls, einer Phantasie, welche sich zutraute, das Fernliegendste zu beleben, sofern nur in diesem Fernliegenden einige Momente der Sehnsucht nach einer besondern Kraft, einer nationalen Tugend, einer religiös weihevollen Kunst entsprachen. Das ganze bardische Zeitalter, dessen Sitten Klopstock darzustellen versuchte, war ein wirrer Traum, Erfindung und Ausgestaltung dieser vaterländischen Dramen fielen daher dürftig und leblos genug aus. Wenn sie gleichwohl da und dort mit einem gewissen Enthusiasmus begrüßt wurden, so bezeugte dies nur das rege Bedürfnis gewisser Kreise nach deutschem Gefühl und Selbstbewußtsein.

Daß eine mächtige und so durchaus neue Erscheinung, wie diejenige Klopstocks der deutschen Litteratur und dem deutschen Leben im Ganzen zum Gewinn gereichte, war natürlich. Unmittelbar an Klopstock aber schlossen sich die schwächlichen Nachempfinder und Nachahmer an: biblische Epiker, seraphische Lyriker und Odendichter, Barden mit altdeutschen oder vielmehr deutschtümelnden Tendenzen, welche alle in Klopstock zugleich die Verkündigung und Erfüllung eines Zeitalters heiliger und vaterländischer Dichtung erblickten. Im biblischen Epos in Versen und Prosa versuchten sich unter anderen Johann Kaspar Lavater aus Zürich (1741—1801), eine jener widerspruchsvollen Gestalten, welche in der Sturm- und Drangperiode so häufig wurden, ein Mann, in welchem sich die edelsten Kräfte und Antriebe mit den bedenklichsten verbanden, dessen Prophetentum und dessen wunderliche Anwendung der von ihm geförderten „Physiognomik" keineswegs schlechthin verurteilt werden dürfen. Seine dichterischen Leistungen, etwa mit Ausnahme der „Schweizerlieder", waren wie das biblische Drama „Abraham und Isaak", das große Gedicht „Jesus Messias oder die Evangelien und Apostelgeschichte in Gesängen", das kleinere „Joseph von Arimathia"

durchaus abhängig von Klopstocks Motiven, Klopstocks Empfinden, von Klopstocks lyrisch-epischem Stil.

Zur Klopstockschule gehörten ferner Friedrich Karl von Moser aus Stuttgart (1723—1798), Verfasser geistlicher Gedichte, Psalmen und Lieder und eines Epos in Prosa „Daniel in der Löwengrube“, das die Schicksale eines frommen Staatsmannes in unheiliger Welt schilderte; endlich als Spätling der ganzen seraphischen Richtung Franz von Sonnenberg aus Münster (1779—1805), welchen Klopstocks „Messias“ schon auf der Schule zum Plan eines unvollendet bleibenden überschwenglichen rhetorischen Epos „Donatoa oder das Weltende“ begeistert hatte und der im Wahnsinn sein Leben selbst endete.

Als Lieder- und Odendichter der Klopstockschen Richtung erfreuten sich Johann Andreas Cramer aus Jöhstadt (1723—1788), der zahlreiche geistliche Lieder und Oden im Klopstockschen Stil verfaßte; Johann Gottlieb Willamov aus Mohrungen in Ostpreußen (1736—1777), dessen Dithyramben und Oden ihrer Zeit viel bewundert wurden, eines großen Rufes, der freilich rasch genug verklang. Noch vorübergehender, als das Ansehen dieser Dichter, war dasjenige jener Anhänger Klopstocks, die sich selber als „Barden“ darstellten. Zu diesen Barden zählten sich vorzugsweise Karl Friedrich Kretschmann (Rhingulf der Barde) aus Zittau (1738—1809), dessen Gedichte „Gesang Rhingulfs des Barden, als Varus geschlagen war“ und „Die Jägerin“ gute Proben des gemachten und im innersten Kern nüchternen Schwulstes abgaben, welcher jetzt als Bardenpoesie angesehen sein wollte; der Jesuit Michael Denis (Sined der Barde) aus Schärding in Bayern (1729—1800), dessen „Lieder Sineds des Barden“ die Bardenphrasen bis zur Abgeschmacktheit wiederholten; Karl Mastalier aus Wien (1731—1795), Gottlieb David Hartmann (Telynhard der Barde) aus Württemberg (1752—1795), Namen, die durch die Litteraturgeschichte fortklingen, ohne den Widerhall eines Liedes in den Seelen der Menschen zu wecken.

Nicht so überwältigend als Klopstocks erstes Auftreten, erschien dasjenige seines größten Zeitgenossen und gebornen Gegenfüßlers Lessing, welcher beinahe gleichzeitig mit dem Dichter des „Messias“ in die litterarische Öffentlichkeit trat. Lessings Entwicklung war eine viel langsamere, dafür aber auch vielseitigere und fruchtreichere, als diejenige Klopstocks, sie dauerte bis zum Ausgang von Lessings Leben und brachte der deutschen Litteratur in ihrer Gesamtheit Gewinne, die erst von den folgenden Geschlechtern voll gewürdigt werden konnten.

Gotthold Ephraim Lessing, am 22. Januar 1729 zu Kamenz in der sächsischen Oberlausitz als Sohn eines protestantischen Geistlichen geboren, besuchte 1741—46 die Landes-(Fürsten-)Schule St. Afra zu Meißen, bethätigte hier ungewöhnlich glänzende Fähigkeiten und wendete sein Privatstudium vor allem den lateinischen Dramatikern zu. Er widmete sich danach auf den Universitäten Leipzig und Wittenberg zuerst dem Studium der Theologie, dann

nominell dem der Medizin. In Wahrheit fühlte er sich von der dürftigen Enge, dem Pedantismus und der Unzulänglichkeit aller damaligen Brotstudien abgestoßen und verfolgte von früh auf in Spezialstudien und einer umfassenden Lektüre seinen eigenen Weg. Die große Mannigfaltigkeit seiner geistigen Interessen fand in der Neigung für das Drama und Theater einerseits, für die „Gelehrtengeschichte“ (Litteraturgeschichte im umfassendsten Sinn) andererseits feste Mittelpunkte. Im schöngeistigen Leipzig, wo Lessing noch das Theater der Neuberin vorfand, fühlte er sich zu lyrischen Gedichten im Stil der Zeit, zu mannigfachen dramatischen Versuchen angeregt, in denen er zwar die französischen Vorbilder, nach denen seit Gottsched die ganze deutsche dramatische Litteratur hinblickte, nicht völlig verleugnete, aber schon eine scharfe Eigenart in der Wahl derselben und, wie gleich im Erstlingslustspiel: „Der junge Gelehrte“, ein starkes Element selbständiger Lebensbeobachtung aufwies. Schon im Dezember 1748 ging Lessing nach Berlin (die Universitätsstudien brachte er durch ein späteres Jahr in Wittenberg und seine im April 1752 erfolgte Magisterpromotion zu einem äußerlichen Abschluß), um sich der litterarischen Thätigkeit ausschließlich zu widmen. In Rezensionen für die Berliner (Vossische) Zeitung und, in größerem Stil, in einigen Abhandlungen seiner Zeitschriften „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ (1750) und „Theatralische Bibliothek“ (1754) bewährte Lessing zuerst jenes kritische Talent höchsten Ranges, welches, von einer edlen Ungeduld über den unwürdigen Zustand der deutschen Litteratur angespornt, bald auf den verschiedensten Gebieten die wohlthätigsten Wirkungen zu äußern begann. Das „Vademekum für Herrn Samuel Gotthold Lange“ erklärte zu gleicher Zeit der selbstzufriedenen Stümperei in der Poesie wie der leisetretenden und lobhudelnden Schonung aller Mittelmäßigkeit in der Kritik den entschiedenen Krieg. In seiner Gesamtanschauung und Auffassung der litterarischen Dinge verfocht Lessing jetzt die Überzeugung, daß die englische Litteratur, namentlich jene bürgerliche Richtung derselben, welche eben durch Richardson, Fielding, Lillo zu großer Bedeutung und Geltung gediehen war, der deutschen Dichtung weit eher zum Muster gereichen und weit fruchtbarere Anregungen gewähren könne als die französische. Gewohnt, jedes Resultat seiner kritischen Erkenntnisse auf der Stelle auch produktiv anzuwenden (wie denn die ganze Lessingsche Entwickelung in viel höherem Grade von eigenen poetischen Antrieben ausging, als man in der Regel annimmt), ließ Lessing mit seinem bürgerlichen Trauerspiel „Miß Sara Sampson“, dessen Charakteristik und dramatisch-lebendiger Dialog alles übertrafen, was die damalige Litteratur an dramatischen Versuchen besaß, seine früheren Lustspiele ebensoweit hinter sich, wie er in seinen „Rettungen“ seine früheren kritischen Arbeiten übertroffen hatte. Eine erste Sammlung seiner „Schriften“ (1753—1755), die Herausgabe der Schriften von Chr. Mylius und die Abfassung der Abhandlung „Pope ein Metaphysiker“ (in Gemeinschaft mit Moses Mendelssohn) schlossen die erste Periode von Lessings Leben und Schaffen ab, während der im Herbst 1755 erfolgte Weggang aus Berlin und die Übersiedelung nach Leipzig auch eine Art äußerlichen Abschlusses herbeiführten.

Die Wanderjahre, welche Lessing auf einer mehrjährigen Reise mit dem jungen Leipziger Patrizier Winkler folgen zu lassen gedachte, wurden, nachdem sie zu Ostern 1756 angetreten waren, bereits im Oktober desselben Jahres durch den Ausbruch des siebenjährigen Kriegs und die gezwungene Heimkehr aus den Niederlanden beendigt. Lessing lebte, wiederum für seine Existenz lediglich auf seine Feder angewiesen, längere Zeit in Leipzig, kehrte im Mai 1758 nach Berlin zurück, wo er nun wieder bis November 1760 verblieb. Zu Übersetzungen und litterarischen Brotarbeiten durch seine Lage gezwungen, ließ er sich in Verfolgung höherer Ziele doch nicht aufhalten. Als Dichter schuf er das Trauerspiel „Philotas“ und drei Bücher „Fabeln“; übertrug daneben das „Theater des Diderot“, in dem er einen Geistesverwandten erkannte, gab Logaus „Sinngedichte“ heraus und nahm den lebhaftesten Anteil an den von Fr. Nicolai begründeten „Briefen, die neueste Litteratur betreffend“, in denen seine (meist mit Fll. und G. unterzeichneten) Beiträge den Grundton, die kritische Gesamthaltung der Litteraturbriefe bestimmten. Mit Entschiedenheit trat Lessing in ihnen für eine die gehaltreiche Vollendung jeder einzelnen Aufgabe erstrebende, in die Tiefe und nicht in die Breite trachtende Litteratur ein. Der schwungreiche und männliche Geist, den die ersten Jahre des Siebenjährigen Kriegs in Norddeutschland erweckt hatten, wirkte auf die Beurteilung der litterarischen Erzeugnisse zurück, das Verhältnis der litterarischen Thätigkeit zu einem außerhalb der gelehrten Kreise stehenden Publikum kam in entschiedener Weise zur Sprache. Ende 1760 ging Lessing als Sekretär des Generalgouverneurs von Schlesien, General Tauenzien, nach Breslau, wo er, praktische Geschäfte erledigend und sich in einem bewegten Weltleben zerstreuend, doch innerlich fortarbeitete und seine letzte und höchste Reife gewann. Die eingehenden Studien des bis 1765 währenden Aufenthalts in der schlesischen Hauptstadt hatten die Schrift „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ zur Folge, während auf poetischem Gebiet Lessings Lustspiel „Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück“ den Bann der Nachahmung fremder Muster, der seit anderthalb Jahrhunderten auf der deutschen Dichtung gelegen hatte, völlig brach und zum erstenmal wieder lebendige Handlung und lebenswarme Gestalten aus unmittelbar angeschautem Leben gab.

Begreiflicherweise drängte es Lessing nach einigen Jahren wieder zu rein litterarischer Thätigkeit. Er ging nach Aufgabe seines von ihm mit musterhafter Pflichttreue und peinlichster Rechtschaffenheit verwalteten Amtes bei General Tauenzien 1765 ein letztesmal nach Berlin, wo er sich in seinen Hoffnungen, eine Anstellung als Bibliothekar zu erhalten, bitter enttäuscht sah, und nahm 1767 einen Ruf als Dramaturg und Rechtskonsulent des neuerrichteten hamburgischen Nationaltheaters an, dessen Darstellungen eine von ihm geschriebene „Hamburgische Dramaturgie“ begleiten sollte. Auch nach dem Scheitern der für deutsche Verhältnisse verfrühten Unternehmung blieb Lessing in Hamburg, dessen Leben ihm in mehr als einer Hinsicht sympathisch war, und ließ sich erst 1769 durch einen Ruf des Herzogs von Braunschweig gewinnen. In der Stellung als Bibliothekar zu Wolfenbüttel, welche er Ostern

1770 antrat, verblieb Lessing bis an sein Lebensende. 1775 begleitete er den Prinzen Leopold von Braunschweig auf einer Reise nach Italien, 1776 vermählte er sich nach manchen Kämpfen mit seiner Freundin, Frau Eva König, mit welcher ihm nur ein glückliches Jahr gegönnt war, und die ihm bereits im Januar 1778 durch den Tod wieder entrissen wurde. Die letzten Jahre seines Lebens wurden ihm infolge der Kämpfe mit der durch die Herausgabe der deistischen „Fragmente eines Ungenannten" (Wolfenbütteler Fragmente) aufs äußerste gereizten lutherischen Orthodoxie und namentlich mit dem Hamburger Hauptpastor Goeze, im eigentlichen Sinn des Worts verbittert. Lessing starb am 15. Februar 1781 in Braunschweig.

Lessings eigenartige geistige Entwicklung, in welcher das poetische Talent unter der Mitwirkung der Kritik reifte, genau die Entwicklung, welcher die deutsche Litteratur in ihrer damaligen Situation bedurfte, hat im Verein mit seiner stolzen Bescheidenheit, die ihn (im Vergleich mit Shakespeare!) den Dichternamen ablehnen ließ, vielfach dazu geführt, den Kritiker und großen Stilisten über den Menschendarsteller Lessing hinauszustellen, während thatsächlich kein deutscher Poet vor Goethe der dichterischen Aufgabe Menschen wahrhaft, lebendig und von innen heraus darzustellen, näher gekommen ist, als Lessing. Das Übergewicht des Verstandes in seiner Natur, erdrückte die Phantasie nicht, und wenn Lessing in leidenschaftlichem und warmem Gefühlsausdruck andern Dichtern nicht gleich kam, so hatte er doch überhaupt erst den Blick für jenes wahre unmittelbare Leben erschlossen, in welchem dieser Gefühlsausdruck zu Recht gelangen konnte. Mit der Selbsterkenntnis, welche ihm von früh auf eigentümlich war, begriff Lessing, daß seine Begabung ihn vorzugsweise, wenn nicht ausschließlich auf die dramatische Form hinweise. So blieben denn seine Versuche in Liedern, Scherzgedichten, leichten poetischen Erzählungen im Stile Hagedorns, der Hauptsache nach auf seine studentische Poetenjugend beschränkt; in der Periode selbständiger Entwicklung versuchte er sich nur noch in „Fabeln" in knappster Prosa, Fabeln, die in ihrer schmucklosen Einfachheit und spartanischen Kürze wie ein verkörperter Protest gegen die breite Weitschweifigkeit der damaligen deutschen Poesie sich ausnahmen. Unter Lessings Dramen hat schon das Erstlingslustspiel „Der junge Gelehrte" den Zug zu natürlicher Charakteristik, zum Ergreifen angeschauter, selbsterlebter Wirklichkeit. War Lessing in diesem wie in den kleinen Stücken „Die Juden", „Der Misogyn", „Der Freigeist", „Der Schatz" noch vielfach von den Franzosen und unter denselben vorzugsweise von Marivaux abhängig, so zeigte er sich schon wesentlich selbständiger in der bürgerlichen Tragödie „Miß Sara Sampson", die zwar in Nachahmung des englischen bürgerlichen Dramas entstand, in der aber der Nachahmer seine englischen Vorbilder bedeutend übertraf. Ein moralisierendes Rührstück: die Geschichte einer verführten Unschuld, welche an der schwankenden Unzuverlässigkeit ihres Geliebten und der Rache einer leidenschaftlichen Nebenbuhlerin untergeht, während ihr Vater ihr mit seiner rettenden Verzeihung bereits nahe ist, erhob sich „Sara Sampson" dennoch, namentlich in den Gestalten des Mellefont und

der Marwood durch lebensvolle und interessante Charakteristik, durch beseelten Dialog zu ungeahnter Wirkung. — Auch das der „Sara Sampson" folgende einaktige Trauerspiel „Philotas" war ein weiterer Schritt Lessings auf der Bahn zu selbständiger Gestaltung eigentümlicher dramatischer Motive, zur energischen Charakteristik und zum knappen, aber schlagenden Ausdruck.

Mit dem Lustspiel „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück" entstand eine Schöpfung „die den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der litterarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete" (Goethe), ein Werk, in dem Aufbau, Handlung, Klarheit und Festigkeit der Charakteristik, Fröhlichkeit und Ernst der Stimmung, der Ausblick auf die Gestalt des großen Königs und die Erinnerung an den siebenjährigen Krieg — alles von gleich warmem Leben erfüllt, alles von gleich glücklicher Wirkung erscheint. Die Gestalten knüpften überall an die stehenden überlieferten Figuren der ältern Komödie an und waren doch bereits individuell durchgebildet. Vor allem aber erschloß die Dichtung mit einemmale die Möglichkeit tief aus dem deutschen Leben zu schöpfen, den Beweis, daß dies Leben längst nicht mehr so arm und dürftig sei, wie es gewohnheitsmäßig in der poetischen Darstellung noch immer erschien. —

Der Meisterkomödie „Minna von Barnhelm" folgte die Meistertragödie „Emilia Galotti", welche Lessing selbst als eine bürgerliche Virginia, von alle dem abgesondert, was die Geschichte für den ganzen Staat interessant macht, nannte. „Das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist als ihr Leben", schien dem Dichter tragisch genügend und nachdem ihm eigne Lebenseindrücke die Welt der kleinen Höfe und des „Ränkespiels der höhern Gesellschaft" wiederum nahe gerückt hatten, beendete er 1772 das Werk. Die Intrigue als bewegendes Motiv des Trauerspiels und die Furcht der Emilia vor einem ihre Ehre und ihr inneres Leben kostenden Ausgang zugestanden, ist der Aufbau des Trauerspiels ein vorzüglicher; die Charakteristik sämtlicher Gestalten: des Prinzen, Marinellis, der Orsina, Odoardos, Claudias und Emilias, Appianis, psychologisch fesselnd, ergreifend wahr, dabei fein und geistreich; die Sprache vollendet, knapp epigrammatisch und doch wundersam bewegt, im Ganzen ein Grad künstlerischer Reife und Durchbildung erreicht, den noch ein Menschenalter zuvor niemand der deutschen Litteratur geweissagt hätte.

Lessings letztes großes Drama: „Nathan der Weise" ging aus den Kämpfen hervor, in welche die Veröffentlichung der Wolfenbütteler Fragmente den Schriftsteller mit dem Hamburger Hauptpastor Goeze und einem Chorus frommer Zeloten verwickelt hatte. Lessing wollte versuchen, ob man ihn auf seiner alten Kanzel, dem Theater, noch ungestört werde predigen lassen und seine eigenen Toleranzgedanken in die Dramatisierung einer Boccaccioschen Novelle hineintragen. So ward „Nathan" zu einer Tendenzdichtung des höchsten und ergreifendsten Stiles, „was die Edelsten der Zeitgenossen im Schleier geheimer Bündnisse leise zu deuten wagten, sprach Lessing in diesem unvergänglichen Drama offen wie auf der Bühne aus" (Goedeke). Die Grundidee,

welche in der Erzählung Nathans von den drei Ringen ihren stärksten Ausdruck findet, ward aus einer „mit dem eigenen Herzblut, mit dem Opfer des eigenen Glücks und Friedens genährten Überzeugung“ geboren und gegen die Wirkung dieser innern Wahrheit und tiefsten Ergriffenheit war es umsonst, ästhetische Bedenken ins Feld zu führen. Die Handlung des „Nathan“ befriedigte wohl niemand, die Meisterschaft der Charakteristik, welche in Gestalten wie Nathan und Saladin, wie der Patriarch und der Tempelherr, Recha und Sittah, der Derwisch und der Klosterbruder gleichmäßig bewährt ward, vermochte der Fabel kein hinreißendes dramatisches Leben einzuhauchen, aber die von Lessing gewollte Wirkung ward trotzdem voll erreicht. Die ethische Gewalt des letzten poetischen Werkes Lessings war und blieb schlechthin unwiderstehlich.

Lessings Prosawerke, namentlich die kritischen Schriften, die seinen poetischen Bestrebungen zur Seite gingen, reihten sich nicht nur als Zeugnisse seines großen Geistes, seiner unablässig zur reineren Erkenntnis emporringenden Natur, sondern auch an und für sich, durch ihren Stil, durch die wunderbare Klarheit, die Energie und Vollendung ihres Ausdrucks, als unvergängliche Bereicherungen der deutschen Litteratur, die eine andere als die bloß historische Teilnahme verdienen, seinen Dichtungen an. Galt dies schon von Jugendarbeiten, wie die „Rettungen“, die „Briefe“ über Simon Lemnius, über den „Messias“, über Christlob Mylius' Leben und Schriften, wie das „Vademekum für Herrn Samuel Gotthold Lange“, in welchem der Kritiker der begnügsamen, dabei aber anmaßlichen Mittelmäßigkeit in der damaligen Litteratur gegenüber trat, so gilt es doppelt von den Lessingschen Beiträgen zu den „Briefen, die neueste Litteratur betreffend“, vor allen Dingen aber von den beiden kritischen Hauptwerken Lessings, dem „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, durch welche die Grundverschiedenheit der Aufgaben der bildenden und redenden Künste und die wesentlichen Stilgesetze beider an den Tag gelegt, innerhalb der Litteratur aber der dramatischen und epischen Poesie, also der Handlung darstellenden Dichtung der erste Rang zurückgegeben ward, und der „Hamburgischen Dramaturgie“, eine kritische Zeitschrift, welche, an die Darstellungen des neubegründeten (und rasch wieder untergegangenen) Hamburgischen Nationaltheaters anknüpfend, eine nahezu vollständige, freilich nicht schulmäßige Ästhetik des Dramas umfaßte, mit voller Bestimmtheit Shakespeare und die Natur der konventionellen, reflektierten französischen Kunst gegenüberstellte, eine Reihe der wichtigsten Einzelfragen in ausführlicher Behandlung teils löste, teils wenigstens in die richtige Beleuchtung rückte. Auch die Spätlingsschriften Lessings, die „Briefe antiquarischen Inhalts“, die Aufsätze der Sammlung „Zur Geschichte und Litteratur aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel“, „Duplik“, „Eine Parabel“, „Nötige Antwort auf eine sehr unnötige Frage des Herrn Hauptpastors Goeze in Hamburg“, „Axiomata“ und „Anti-Goeze, d. h. Notgedrungene Beiträge zu den freiwilligen Beiträgen des Herrn Pastor Goeze“,

die Schrift „Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer“ und „Die Erziehung des Menschengeschlechts“ enthalten natürlich eine Fülle jener allgemeinen Sätze, eine unabsehbare Folge jener sprachlich schönen und scharf geprägten Erörterungen, welche Herder den Ausspruch thun ließen, daß, so lange deutsch geschrieben worden sei, niemand wie Lessing deutsch geschrieben, niemand seit Luther die Sprache so wohl gebraucht und verstanden habe. —

Als Lessings Schüler betrachteten sich vorzugsweise zwei Männer, mit denen er während seines Lebens in beständigem Verkehr gewesen und auf die er namentlich in seiner mittleren Periode in der That anregend und bestimmend eingewirkt hatte, ohne daß sie darum fähig oder willig gewesen wären, ihm auf die Höhen künstlerischer Leistung und kritischer Einsicht zu folgen, auf denen er seit „Minna von Barnhelm“ und „Laokoon“ hinschritt. Der eine dieser Freunde Lessings war der Popularphilosoph Moses Mendelssohn aus Dessau (1729—1786), aus armer jüdischer Familie stammend, ein bedeutender Autodidakt, welcher durch seine „Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften“ und die „Betrachtungen über das Erhabene und Naive“ Einfluß auf die Entwicklung der schönen Litteratur gewann, und dessen „Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele“ als eines der Bücher erschien, mit denen man sich in den Kreisen der Aufklärung über den Mangel an wahrhafter von Innen heraus ergreifender Poesie gern hinwegtäuschte. — Neben Lessing und Mendelssohn ward viel genannt und liebte sich selbst zu nennen Christoph Friedrich Nicolai aus Berlin (1753—1811). Autodidakt, Buchhändler, erlernte er den Buchhandel, studierte jedoch daneben, und begann mit „Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften“ 1752 eine lange litterarische Laufbahn, auf der seine Arbeiten wechselnd von seinem heftigen Aufklärungseifer und vom buchhändlerischen Bedürfnis bestimmt wurden. Das bezeichnendste und in gewissem Sinne beste Buch Nicolais war der Sittenroman „Leben und Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker“, ein Tendenzroman, dessen Nüchternheit und poesielose Sittenschilderung immerhin durch einige gute Eigenschaften, Beobachtung, einen gewissen Witz, aufgewogen wurden. In der großen Reihe seiner späteren Schriften bekämpfte Nicolai die nach seiner Meinung seit den siebziger Jahren wahnsinnig und überstiegen gewordene deutsche Dichtung und Philosophie und zog sich dadurch die Verachtung und den Hohn des ganzen jungen Geschlechts zu, während er ruhig dabei beharrte, die Anschauungen Lessings zu vertreten, und keinen Augenblick daran zweifelte, daß sich die vernünftige Nachwelt auf seine, Nicolais, nicht aber auf die Seite Goethes oder gar Fichtes stellen werde.

Zur Schule Lessings wurden weiterhin Autoren wie Sturz, Gemmingen, Engel gerechnet. Helfrich Peter Sturz aus Darmstadt (1736—1779), Privatsekretär des Grafen von Bernstoff, hinterließ außer prosaischen Aufsätzen das Trauerspiel „Julie“, das aus den Anregungen Lessings erwachsen war.

Otto Heinrich von Gemmingen aus Heilbronn (1755—1836), Hofkammerrat in Mannheim, schrieb eine „Mannheimsche Dramaturgie“ und die Schauspiele „Sidney und Silly“, „Die Erbschaft“ und „Der Hausvater“. Das Muster der von Lessing empfohlenen Rührdramen Diderots und die Nachwirkung von „Miß Sara Sampson“ mischen sich in diesen Vorläufern der Ifflandschen Dramatik in wunderlicher Weise: Anlage, Handlung, Charakteristik bezeugen überall, wie Lessings Art von mittleren und weicheren Talenten ergriffen ward.

Bedeutender als die Vorgenannten zeigte sich Johann Jakob Engel aus Parchim in Mecklenburg (1741—1802), Lehrer König Friedrich Wilhelms III., Direktor des Berliner Nationaltheaters. Engel war ein höchst talentvoller, scharfsinniger und vielseitig gebildeter Schriftsteller, der sich auf den Gebieten der Dichtung, der Ästhetik und der Popularphilosophie versuchte. Sein „Philosoph für die Welt“, enthielt nach dem Muster der moralischen Wochenschriften Abhandlungen über Gegenstände der Moral und der Gesellschaft, kleine Erzählungen und Phantasiestücke (darunter „Tobias Witt“, „Der Traum des Galilei“, „Die Kurmethoden“, „Elisabeth Hill“, „Das Irrenhaus“, „Joseph Timm“, „Die Entzückung des Las Cases“), durch Sauberkeit der Ausführung und gefälligen Vortrag ausgezeichnet, aber entschieden die Anschauungen der Aufklärung gegenüber den weitergehenden Forderungen des jüngeren Geschlechts vertretend. Auch Engels Dramen „Der dankbare Sohn“ und „Der Edelknabe“, das bürgerliche Trauerspiel „Eid und Pflicht“ verdecken den Mangel an Phantasie und Gefühlswärme durch die Sorgfalt der Ausführung und die klare Sicherheit der Sprache nur schlecht; der Sittenroman „Herr Lorenz Stark“, voll guter Beobachtung norddeutschen Kleinlebens, durch außerordentliches Gleichmaß der Ausführung und sorgfältigen Stil ausgezeichnet, stellte nicht nur eine gewisse Plattheit in verklärendes Licht, sondern verfocht dieselbe als tüchtige Lebenswahrheit gegenüber den Forderungen des Sturmes und Dranges und den Idealen der klassischen Meister.

Als „Lessing Wiens“ ward von gewissen Lobrednern ein Schriftsteller wie Joseph Wiener von Sonnenfels aus Nikolsburg in Mähren (1733—1817), der Herausgeber der moralischen Wochenschriften: „Der Mann ohne Vorurteil“, „Therese und Eleonore“, „Das weibliche Orakel“ gefeiert, dessen Gedichte der knappen, kernigen Kürze Lessings so wenig abgelauscht hatten, als seine „Briefe über die Wienerische Schaubühne“ den klaren Kunstanschauungen und dem vollendeten Stil Lessings.

Hatte schon das Auftreten Klopstocks und Lessings gewaltige Anforderungen an das deutsche Publikum gestellt und leidenschaftliches Für und Wider in den verschiedensten Lebenskreisen erweckt, so trat seit den ersten sechziger Jahren ein dritter Schriftsteller, den man in seiner Jugend für einen der zahlreichen Nachstammler Klopstocks genommen hatte, mit sehr selbständigen und durchaus neuen Ansprüchen an Empfindung und Empfänglichkeit hervor und half die herrschende Erwartung wie die Gärung in den Geistern und

Gemütern gewaltig vermehren. Christoph Martin Wieland aus Oberholzheim bei Biberach (1733—1813) verdankte seine erste Erziehung der Schule zu Kloster Bergen bei Magdeburg, in welcher ein streng pietistischer Geist herrschte. Mit frühreifem Schaffensdrang und frühreifem Ehrgeiz begann Wieland schon zwischen Gymnasium und Universität poetische Versuche zu veröffentlichen, setzte auch während seines Studiums der Rechte in Tübingen die schönwissenschaftlichen Bestrebungen fort und erwarb sich die Freundschaft des schweizerischen Patriarchen Bodmer, der ihn nach Zürich zog. In Zürich und Bern, wo er als Hauslehrer eine Reihe von Jahren lebte, lernte er erkennen, daß seine seraphische Begeisterung eine gemachte sei, daß ihn die Natur zu einem höchst weltlichen Dichter angelegt habe. Als er 1760 im Rat seiner Vaterstadt Biberach Kanzleidirektor ward, trat er in nahe Beziehungen zum Grafen Stadion auf Warthausen, wo er sich weltmännische Bildung, namentlich Kenntnis der französischen Litteratur aneignete. Die Übertragung von Shakespeares dramatischen Werken bildete die Brücke zu eignen neuen poetischen Versuchen und die Romane und poetischen Erzählungen der nachfolgenden Jahre wurden die ersten Zeugnisse der nun entschiedenen Richtung Wielands auf heitere Sinnlichkeit, Weltfreude, leichte Anmut. 1769 ward er an die kurmainzische Universität Erfurt als Professor der Philosophie berufen; der pädagogische Roman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian" verschaffte ihm 1772 einen weiteren Ruf als litterarischer Erzieher der Prinzen Karl August und Konstantin von Sachsen-Weimar. In Weimar eröffnete er 1773 die Zeitschrift „Der deutsche Merkur", trat 1775 in den Genuß seiner Pension als Prinzenlehrer und widmete sich von hier ab, in schlicht behaglichen Verhältnissen, ausschließlich seinen litterarischen Arbeiten. Wieland führte noch beinahe vierzig Jahre hindurch „ein seiner Natur und seinen Wünschen völlig gemäßes Leben" (Goethe), indem er unablässig litterarisch thätig blieb und seine besten Werke erst in Jahren schuf, in denen die meisten der damaligen deutschen Poeten gewohnheitsmäßig zu schaffen aufhörten. Am Musenhofe von Weimar hoch und wohlangesehen, mit der Herzogin Anna Amalie enger befreundet, Goethe neidlos den ersten Platz einräumend, wußte sich der weltkluge und bei allen Schwankungen liebenswürdige, wohlwollende Mann, der heitere Greis Schaffenskraft, Lebensheiterkeit und persönliches Ansehen bis an sein Ende zu erhalten. Der Ertrag der großen Gesamtausgabe seiner Werke gestattete ihm, das bei Weimar gelegene Rittergut Osmannstedt zu kaufen, wo er von 1798 bis 1803 lebte, nach dem Tode seiner Gattin kehrte er nach Weimar zurück und starb am 20. Januar 1813 daselbst.

Wielands Bedeutung für die deutsche Litteratur beruhte ausschließlich auf den Werken seiner mittleren und späteren Periode. Seine Jugenddichtungen „Die Natur der Dinge", „Zwölf moralische Briefe in Versen", „Anti-Ovid", die „Hymnen", die „Empfindungen eines Christen" und das epische Gedicht „Der geprüfte Abraham" waren wunderlichgemachte Nachahmungen Klopstocks, mit dem Wieland innerlich nicht

das mindeste gemein hatte. Er selbst ward Wieland erst in jenen Dichtungen, welche der Roman „Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder die Abenteuer des Don Silvio von Rasalva“, voraufverkündigte; hier und im „Agathon“, am gelungensten aber in dem Gedicht „Musarion oder die Philosophie der Grazien“ spottete Wieland seiner „Jugendeseleien“ und legte seine neue „Philosophie der Grazien“ beredt und schmeichelnd genug dar. Daß er dabei wieder in eine gewisse Abhängigkeit von den Franzosen geriet, deren Joch man eben abzuschütteln begonnen hatte, ließ sich nicht leugnen. Freilich war die Nachahmung eine freiere geworden, der deutsche Dichter trat seinen französischen Vorbildern in ganz anderer Weise als Gleichberechtigter gegenüber, wie zahlreiche deutsche Vorgänger. Gleichwohl hatten diejenigen nicht Unrecht, die in Wielands Gedichten „Idris“, „Combabus“, „Der neue Amadis“, in den „Komischen Erzählungen“ einen sehr zweifelhaften Gewinn für die deutsche Litteratur erblickten, im Hohn, den Wieland gegen den eigenen früheren Idealismus schleuderte, in der einseitigen herausfordernden und oft höchst flachen Weltlichkeit sogar eine unmittelbare Gefahr erkannten. Denn alles dies drohte „die Haltung, welche die Litteratur kaum gewonnen hatte, zu zerstören“ (Goedeke). Jedoch war Wieland der Mann, sich rasch über die Ausartungen seiner neu gewonnenen Anschauung zu erheben und das Glück gönnte ihm in seinem Leben in Erfurt und Weimar, bei seinem freundschaftlichen Verkehr mit Goethe eine weitere Entwicklung, innerhalb welcher die besten und glücklichsten Seiten seiner Natur: das unverwüstliche Behagen, die humoristische Resignation, die milde Wohlmeinung, der Hauch hellenischer „Sophrosyne“, heiterer Mäßigung, der seinen Geist in guten Stunden erfüllte, sich geltend machen konnten. Die Reihe der hieher gehörigen Werke begann schon mit dem Roman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian“, setzte sich fort mit der „Geschichte des Philosophen Danischmend“, mit der prächtigen „Geschichte der Abderiten“ in der er alle seine Vorzüge entfaltete, die heiterste Satire auf deutsch-kleinstädtisches Philistertum, welche je geschrieben war. Auch die Spätlingsromane „Peregrinus Proteus“, „Aristipp und einige seiner Zeitgenossen“, die Erzählungen „Menander und Glycerion“ und „Krates und Hipparchia“ enthielten noch einige von den Vorzügen der letzten Periode Wielands. Dieser Periode entstammten denn auch seine besten poetischen Erzählungen, von denen „Gandalin oder Liebe um Liebe“, „Geron der Adlige“, „Schach Lolo oder das göttliche Recht der Gewalthaber“, „Das Wintermärchen“, „Der Vogelsang oder die drei Lehren“, „Die Wasserkufe“ lebendig, buntfarbig, anschaulich und anmutig und trotz ihrer gelegentlich lässigen Form vortrefflich geheißen werden mußten. — Als Meisterwerk seiner zugleich leichten, in Ariostscher Weise abschweifenden und wechselnden und doch künstlerisch bewußten Erzählungskunst, trat „Oberon“, ein Gedicht in vierzehn Gesängen hervor. Locker in der Komposition, aber voll geistvoller Anmut und phantasievoller Mannigfaltigkeit, blieb der „Oberon“ eine von tausend Nachahmern unübertroffene Leistung, das glücklichste Vorbild,

das Wieland der Poesie seiner Zeit gab, soweit sie zum Bewegten, Heiteren, zum poetischen Spiel neigte.

Leider hielt sich die Mehrzahl der Wielandnachahmer viel weniger an die Vorbilder der spätesten und besten Zeit Wielands, als vielmehr an jene Dichtungen, die dem platten Sinn und der begehrlichen Unterhaltungssucht besser einleuchteten, als die glücklicheren und reineren Schöpfungen. Als bester Schüler Wielands bewährte sich sein weimarischer Lebensgenosse Johann Karl August Musäus aus Jena (1735—1787), dessen anmutiges Talent sich schon in dem satirischen Roman „Grandison der Zweite“ und in seinen ironischen „Physiognomischen Reisen“ (gegen Lavater gerichtet) gezeigt hatte, der aber sein glücklich liebenswürdiges Naturell und ein angeborenes seltenes Erzählertalent am reinsten in seinen „Volksmärchen der Deutschen“ bethätigte, Erzählungen, die in Schalkhaftigkeit und lebendigem Reiz der Darstellung mit den besten Arbeiten Wielands wetteifern konnten. Allerdings blieb die halb moderne satirische Behandlung der alten Überlieferungen vom echten Märchenton weit entfernt, aber frisch, farbenreich und warm liebenswürdig, wie die Erzählungen dennoch waren, wurden sie mit Recht ein Lieblingsbuch aller Kreise.

Viel bedenklicher ließ sich die Wielandschule schon in den Schriften von Moritz August von Thümmel aus Schönefeld bei Leipzig (1738—1817) an, dessen Erstlingswerk „Wilhelmine oder der vermählte Pedant“ ein „Gedicht in Prosa“ mit der Wendung Wielands zur heiteren Weltlichkeit der Zeit nach zusammentraf. Die Heirat des Mag. Sebaldus Nothanker mit der Kammerjungfer Wilhelmine war eine echte Kavaliererfindung, welcher die Annahme, daß die Geliebte eines Hofmarschalls noch immer gut genug zur Frau eines pedantischen Magisters und Landpfarrers sei, den heiteren behaglichen Ton gab. Im bedeutendsten Werke Thümmels, der „Reise in die mittägigen Provinzen von Frankreich“, vereinte sich lüsterne Leichtfertigkeit mit feiner Schilderungsgabe und leichter Anmut, ein Gemisch, dem das Publikum so ziemlich aller Zeiten willig entgegenkam.

Auch August Gottlieb Meißner aus Bautzen (1753—1807) ward mit seinen „Skizzen“, seinem sogenannten historischen Roman „Alkibiades“ und zahlreichen anderen Büchern ein Liebling des lediglich Zerstreuung suchenden Publikums. Dasselbe gilt von Joh. Timotheus Hermes aus Petznick bei Stargard (1738—1821), dessen einst allgelesene Romane, namentlich „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen“, rasch veralteten; von dem Lustspieldichter und Romanschreiber Johann Friedrich Jünger aus Leipzig (1759—1797), dessen komischer Roman „Huldreich Wurmsamen von Wurmfeld“ bis auf den Titel vergessen wurde, während sich einige Lustspiele Jüngers (z. B. „Die Badekur“, „Er mengt sich in alles“, „Maske für Maske“) lange auf den Brettern behaupteten.

Neben den von Klopstock, Lessing und Wieland angeregten und so gut oder so unzulänglich sie es vermochten in deren Bahnen wandelnden Poeten und Schöngeistern, wies die deutsche Litteratur des Menschenalters zwischen

Klopstocks erstem Auftreten und dem Beginn des Sturms und Dranges eine ganze Reihe von Dichtern auf, welche sich keinem der Heroen unbedingt anschlossen, vorzugsweise unter ältern oder ausländischen Einwirkungen standen, aber doch den neuen Forderungen und Erwartungen in irgend einer Weise zu entsprechen trachteten. Die Zahl der Erscheinungen und Namen dieser Art mußte um so größer sein, als die Jugend aller Stände und Landschaften begann die poetische Bethätigung als ihre unabweisbare Aufgabe und große Angelegenheit zu behandeln. Hier sei nur zunächst erinnert an den poetischen Offizier Friedrichs des Großen Christian Ewald von Kleist aus Zeblin in Pommern (1715—1759), der als Major in der unglücklichen Schlacht bei Kunersdorf die Todeswunde empfing. Kleists Gedichte, kleine Idylle und poetische Erzählungen wie „Irin" und „Cissides und Paches", bezeugten seltene Tiefe des Gemüts, lebhaftes Naturgefühl, männlichen Sinn und erwachende Freude am Schönen; sein vielgerühmtes Bruchstück „Der Frühling" bestätigt allerdings, wie sehr die äußerliche poetische Beschreibung die reine poetische Stimmung noch immer überwog. Zu den ersten Edelleuten, welche der neuen deutschen Litteratur, gegen Standesüberlieferung und Standesvorurteil, huldigten, gehörten ferner Johann Friedrich von Cronegk aus Ansbach (1731—1758), der Dichter der „Einsamkeiten", im Stil der Youngschen Nachtgedanken, und der rhetorischen Tragödie „Codrus"; Joachim Wilhelm von Brawe aus Weißenfels (1738—1758), dessen bürgerliches Trauerspiel „Der Freigeist" und die Tragödie „Brutus" ihn als Schüler der Engländer Young und Thomson, aber auch Lessings erwiesen.

Eine charakteristische Gestalt dieser ersten Periode gleichsam schüchterner Selbständigkeit der deutschen Dichtung war der Dichter und Maler Salomon Geßner aus Zürich (1730—1787) als der Schöpfer halb echter, von wirklicher Stimmung erfüllter, halb noch französisch-theatralischer Idylle, welche wie „Die Nacht", „Daphnis", „Der Tod Abels" u. a. das volle Entzücken einer Zeit waren, in der man sich nach Natur zurückzusehnen begann und doch noch viel zu tief in den Überlieferungen einer durchaus unnatürlichen Bildung befangen war, um die Halbheit der Geßnerschen Natur zu empfinden. Ein späterer Nachahmer Geßners, unter vielen der hervorragendste, war Franz Xaver Bronner aus Höchstädt (1758—1850), dessen Fischergedichte und poetische Erzählungen im Einzelnen lebendige Züge aufwiesen.

Aus der Reihe der litterarischen Freunde Lessings, welche ein selbständiges Recht neben ihm zu wahren trachteten, ist noch des Odendichters Karl Wilhelm Ramler aus Kolberg (1725—1796) zu gedenken, von dessen „christlichen Kantaten" „Der Tod Jesu" durch Grauns Komposition erhalten blieb, dessen übrige Gedichte einen gewaltsam antikisierenden, im Grunde genommen auch nur rhetorischen Stil einhielten, sowie Christian Felix Weiße's aus Annaberg (1726—1804), welcher in dem ansehnlichen Amt eines Leipziger Kreissteuereinnehmers eine große litterarische Vielseitigkeit entwickelte, in dem Lustspiel „Die Poeten nach der Mode" sich gegen Gottschedianer und Klopstockianer zugleich wandte, aber schließlich in Liedern,

Singspielen, Lustspielen und Tragödien doch so sehr in die Franzosennachahmung und die naturlose Regelmäßigkeit zurückfiel, daß sich schließlich Lessings Kritik in der „Hamburgischen Dramaturgie“ entschieden gegen ihn wenden mußte.

Zahllose kleinere Dichter des Übergangs und eines Selbständigkeits- und Wahrheitsdranges, der in der Regel schon vom ersten noch so dürftigen Gewinn befriedigt war, wuchsen seit dem Ausgang der sechziger Jahre in jene geistige Revolution, jene wild gewaltsame und doch so segensreiche Umstürzung und Umbildung nahezu aller seither geltenden Begriffe und Anschauungen hinein, welche unter dem Namen der Sturm- und Drangperiode (nach einem wild verworrenen Drama von Klinger „Sturm und Drang“ getauft) sich über etwa ein Vierteljahrhundert erstreckte. Die Gärung, welche schon aus dem rasch nacheinander folgenden Auftreten Klopstocks, Lessings und Wielands hervorging, ward erhöht, als eine letzte Herüberwirkung der französischen Litteratur durch J. J. Rousseaus Lebensanschauungen und Gedanken erfolgte. In Litteratur und Leben zugleich erwachte eine leidenschaftliche Ungeduld, und ein unstillbares Verlangen nach stärkerer Bewegung, tieferer Befriedigung, aus Litteratur und Leben empfing die Jugend, mitten in der friedlichen Zeit zwischen dem siebenjährigen Krieg und der französischen Revolution, tausend Aufforderungen zu einer plötzlichen Abkehr von der noch herrschenden Aufklärungsbildung. Alle Lebensalter und Lebenskreise fühlten sich von der Bewegung ergriffen, welche eine litterarische und gesellschaftliche zugleich, ja in Bezug auf die Resultate noch vielmehr eine gesellschaftliche als eine litterarische heißen durfte. „Nichts ist falscher, als die guten und fördernden Erscheinungen und Bestrebungen der Sturm- und Drangzeit von ihren freilich zahllosen Irrtümern, Ausschreitungen und phantastischen Überschwenglichkeiten zu trennen und solchergestalt die große Befreiung und geistige Vertiefung, welche in dem Vierteljahrhundert zwischen 1763—1789 errungen ward, zu verunglimpfen. Bei Beurteilung des Sturms und Dranges ist oft genug die Anschuldigung ausgesprochen worden, daß die ganze Bewegung nur eine Erhebung der Begehrlichkeit, des überreizten Selbstgefühls, des pflichtlosen Glückverlangens und der zügellosen Leidenschaft gewesen sei. Alle diese Dämonen wurden in der That entfesselt und gediehen in weiten Lebenskreisen zu großer Bedeutung. Aber die Grundelemente des Kampfes gegen die nüchterne Aufklärung, für die Subjektivität und das Recht jeder einzelnen Kraft, für neue, natürliche Lebenszustände und den erfrischenden Einfluß solcher Zustände auf die Poesie, waren von edlerer Natur. Niemals wird sich erweisen lassen, daß die ungestört weiterentwickelte Aufklärung jeden Segen des Sturms und Dranges ohne die Gefahren der Schwärmerei und Empfindsamkeit, der Kraftgenialität und subjektiven Überhebung, der Zerfahrenheit und Schönseligkeit der Gemüter gebracht haben würde. Nur wer einseitig keine andere Entwickelung eines Volks achtet als die politische, wer alles, was diese scheinbar aufhält, für einen Rückschritt und Verlust erachtet, kann der Meinung leben, daß die deutsche Nation ohne „Werther“ und „Faust“, ohne Schillers Jugenddramen, ohne Bürgers Balladen und Claudius' Lieder, ohne Herders Volks-

lieder und Voß' „Homer" glücklicher und größer gewesen sein würde. Die klassische Epoche, welche Deutschland seine höchsten geistigen Besitztümer gegeben hat, wäre eben ohne den vorangegangenen Sturm und Drang nicht denkbar gewesen, und die geistige Einheit der Nation, in der sich Fürsten und Höfe, Adel und Bürgertum in Einer Bildung wieder zusammenschlossen, nahm von hier ihren Ausgang" (Stern). Der nächste Eindruck, den alle späteren Beurteiler von der Sturm- und Drangperiode empfangen, ist der verwirrender, widerspruchsvollster Mannigfaltigkeit. Man vermag sich kaum die Fülle der neuen Gedanken, Begehren, Einsichten, Genüsse zu vergegenwärtigen, welche mit einemmale auf die Empfänglichen einstürmten. Mitten in der Herausbildung neuer Ideale wurden die alten mit größerer Zuversicht als je zuvor verkündet, gepriesen, die letzten und stärksten Anläufe, ganz Deutschland der Aufklärung zu unterwerfen, mit der Aufklärung zu erfüllen, wurden ja in derselben Sturm- und Drangperiode gemacht, für deren weit auseinander gehende Träger es der wesentlichste, wenn nicht der einzige Einigungspunkt war, daß man die Nüchternheit, die Kälte und den einseitigen Dünkel der bloßen Verstandesaufklärung verneinte. Der Ausgang der Sturm- und Drangperiode gab nach allen Irrungen und notwendigen Selbstbeschränkungen dem ursprünglichen Drang recht. Die Forderungen des Gemüts, der Phantasie, der freieren Menschlichkeit, welche in den Schöpfungen des Sturms und Dranges erhoben wurden, verschwanden niemals wieder, sie blieben die Voraussetzung aller weiteren Lebensentwicklung, aller lebendigen Poesie.

Der große Schriftsteller und in wunderbarer Weise universell angelegte Geist, welcher seinen genialen Erkenntnissen und seinen glücklichen Ahnungen zufolge in den Vordergrund der Sturm- und Drangperiode trat, der bestimmt war, das aus allen Gärungen und Bewegungen der Zeit leuchtend emporsteigende Ideal der Humanität bilden zu helfen, welcher die Widersprüche dieser Zeit in sich selbst durchzukämpfen hatte und ihre volle Lösung nicht zu gewinnen vermochte, weil er nur im beschränktesten Sinne schöpferischer Dichter, hauptsächlich „ein genialer Denker, Erkenner und Ahner, ein poetischer Vor- und Nachempfinder der seltensten Art" war, ist Johann Gottfried Herder. Geboren am 25. August 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen als Sohn eines Schullehrers, früh zu vielseitiger Bildung gelangt, aber ohne glückliche Jugendeindrücke aufgewachsen, studierte Herder zu Königsberg Theologie, ward schon im Herbst 1764 als Kollaborator an der Domschule und als Pfarradjunkt in Riga angestellt, wo ihm zuerst ein freieres und aussichtsreicheres Leben aufging. Hier begann auch seine ausgebreitete und große litterarische Thätigkeit mit den „Fragmenten zur deutschen Litteratur", den „Kritischen Wäldern" und andern Schriften. Der brennende Wunsch nach weiterer Bildung, nach Kenntnis der Welt, führte Herder 1769 von Riga weg nach Nantes und Paris, durch die Niederlande nach Eutin, wo er eine Stellung als Reiseprediger des Erbprinzen angenommen hatte, die er schon von Straßburg aus wieder aufgab, um einem Ruf des Grafen zur Lippe als Hofprediger und Konsistorialrat zu Bückeburg zu folgen. Während des Aufenthalts zu Straßburg hatte sich die

freundschaftliche Beziehung zu Goethe, die in Herders Leben so entscheidend wurde, angeknüpft, noch vor Straßburg hatte sich Herder in Darmstadt mit seiner nachmaligen Gattin, seiner treuen, tapfern Gefährtin, Karoline Flachsland, verlobt. In Bückeburg fand seine Verheiratung mit ihr 1773 statt; im Frühjahr 1776 ward er von dem kleinen soldatischen Grafenhofe, an dem er sich kaum je wohl gefühlt hatte, hinweg und durch Goethes Vermittlung als Generalsuperintendent, Mitglied des Oberkonsistoriums und erster Stadtprediger nach Weimar berufen, wo er Anfang Oktober 1776 eintraf und an das er dauernd gefesselt blieb. Naturanlagen, Verhältnisse seines Hauses und seines Berufes brachten es mit sich, daß er auch in diesem letzten, dem großen Vierteljahrhundert seines Lebens, selten glücklich, nie zufrieden war; aber trotz alledem hatte er unzweifelhaft in Weimar den rechten Boden gefunden, namentlich die Jahre bis 1794, in denen die Freundschaft mit Goethe am stärksten auf sein Leben und Wollen einwirkte, wurden diejenigen, in denen Herder zu seinen bleibendsten und größten Leistungen gedieh. „Den großen Läuterungsprozeß des Sturms und Dranges zur klassischen Litteratur im engeren Sinne teilte und förderte Herder in vollem Maße. Männlicher, reifer, reiner und größer, künstlerisch ausgestaltet, soweit es seine Natur zuließ, erscheint nahezu alles, was Herder in den beiden ersten Jahrzehnten seines weimarischen Aufenthalts schrieb. Ob er Begonnenes vollendete, Früheres überarbeitete, völlig Neues entwarf, in allem lebte ein Gefühl des Gedeihens und Treffens, wirkte die wachsende Überzeugungskraft jener inzwischen gereiften Anschauungen, Gedanken und Einsichten, welche in seinen Jugendschriften vielen nur als blendend und verwirrend gegolten hatten.“ Um so beklagenswerter war es und bleibt es, daß aus Ursachen ärmlichster Natur Herder sich gegen den Ausgang seines Lebens mehr und mehr isolierte, den großen Mitstrebenden der Zeit, ja denen in seiner unmittelbaren Umgebung ein beinahe feindliches Mißwollen entgegenstellte, Gegensätze, in denen er sich zu Kants Philosophie, zu Goethes und Schillers Kunst fand, durch persönliche Bitterkeit verschärfte und gleichwohl unter seiner Isolierung wie unter der wachsenden körperlichen Krankheit, die wohl die erste Ursache aller dieser Dinge war, aufs schmerzlichste litt, so daß sein am 18. Dezember 1803 zu Weimar erfolgter Tod eine wahre Erlösung geheißen werden mußte.

Unter den genialen Persönlichkeiten der Sturm- und Drangperiode stand Herder Rousseau am nächsten. „Ihm ähnlich in der Reizbarkeit, in Macht und Schwung des alle Dämme überströmenden Gefühls, ging er doch frühzeitig weit von ihm ab und weit über ihn hinaus. Er verstand es nicht, wie der Bürger von Genf, ‚der zerfließenden Seele Fülle‘ zum Prinzip einer fanatisch folgerichtigen, eintönig ausgeführten Doktrin und dann wieder zum Motiv einer ebenso eintönig ausgesponnenen Dichtung zu machen. Dafür aber wird ihm sein reiches und hochgesteigertes Empfindungsleben zu einem Schlüssel, der ihm Natur und Geschichte, Sinn und Seele alles Menschlichen, die Eigenart von Völkern und Individuen, von Sprache und Dichtung, von Religion und Sitte erschließt, zu einem Resonanzboden zugleich, der das alles

vieltönig bald bestimmter, bald unbestimmter wiederholt. Nicht nur abgewandt, sondern umgewandt, unendlich vertieft und berichtigt und eben deshalb nun kaum noch wieder zu erkennen, begegnet uns der Grundgedanke des Franzosen bei dem Deutschen wieder" (Haym).

Herders ungeheurer Einfluß auf die deutsche Dichtung konnte um so weniger vorzugsweise von seinen eigenen Dichtungen ausgehen, als bei ihm, trotz seines feinen Gefühls für das Ursprüngliche, Naive der Lyrik, die Neigung zur reflektierenden und didaktischen Poesie vorwaltend blieb, so daß Distichen, Epigramme und Sprüche, Parabeln und Legenden seinem innersten Bedürfen am besten entsprachen, seine Natur am glücklichsten spiegelten. Der größere Romanzencyklus „Der Cid", Herders letzte poetische Arbeit, ward zu einem kleinen Teil nach spanischen Romanzen, zu einem größeren nach einer französischen Prosabearbeitung gebildet, bezeugte in seiner Würde und seinem einfachen Ernst um so mehr die außerordentliche Fähigkeit Herders, den Kern fremder poetischer Auffassungen zu treffen, eine Fähigkeit, die Herder vor allem bei der Sammlung der „Volkslieder" (1778—1779) bethätigte, durch die er den Begriff und die Anschauung einer lebendigen, durch alle Völker und Zeiten wirkenden, auf- und abwogenden Urpoesie zuerst verbreitete, die Volkspoesie als den Verjüngungsquell für die alt und nüchtern gewordene Kunstpoesie der Kulturvölker erscheinen ließ. Auch andere poetische Übertragungen und Bearbeitungen, wie die „Blumen aus morgenländischen Dichtern", die „Blumen aus der griechischen Anthologie gesammelt", die „Lieder der Liebe", die „Paramythien" und „Morgenländischen Erzählungen", gehören zu seinen schönsten und bleibendsten Leistungen. An diese poetischen Vermittlungen reicher, echter, mannigfaltiger Poesie schlossen sich Herders Schriften über die Poesie: „Vom Geist der ebräischen Poesie", die Abhandlungen und Aufsätze über „Ossian und die Lieder der alten Völker", über die „Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet", „Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten" und andere mehr.

Nach der Eigenart Herders waren die Keime zu all den neuen Anschauungen und Gedanken, welche diese Schriften aussprachen, bereits in seinen Jugendwerken, den „Fragmenten über neuere deutsche Litteratur", „Kritischen Wäldern oder Betrachtungen, die Wissenschaft des Schönen betreffend", enthalten gewesen. Weit über das Gebiet der Litteratur, der Kunstlehre hinaus, griff Herder in einer großen Reihe anderer geistvoller Bücher und Abhandlungen, von denen wir hier nur an die Schrift „Über den Ursprung der Sprache", diejenige „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele, Bemerkungen und Träume", an das denkwürdige Buch „Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit", das er wider die „mechanische Kultur und Bildung" schrieb, und endlich an sein zusammenfassendes, die Überfülle seiner Erkenntnisse und Ahnungen wie Strahlen in einem Brennpunkt sammelndes Haupt-

werk, die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" erinnern dürfen. In den „Ideen" führte Herder seine Anschauungen über Natur und Menschenleben, über die kosmische Eigenart der Erde und über die Aufgabe des sie bewohnenden Menschen, dessen einziger Daseinszweck „auf Bildung der Humanität gerichtet ist, der alle niedrigen Bedürfnisse der Erde nur dienen und selbst zu ihr führen sollen", über Sprache, Sitten, Religion, Poesie, über Völkerbildungen und historische Vorgänge, über den Einfluß der Kunst und der Wissenschaften in vollendeter Darstellung, in einem großen Zuge breiter aus, suchte seinen Hauptsatz „Betrachten wir die Menschheit, wie wir sie kennen, nach den Gesetzen, die in ihr liegen, so kennen wir nichts höheres als Humanität im Menschen; zu diesem offenbaren Zweck ist unsere Natur organisiert, zu ihm sind unsere feineren Sinne und Triebe, unsere Vernunft, unsere Sprache, Kunst und Religion uns gegeben. Überall finden wir die Menschheit im Besitz und Gebrauch des Rechts, sich zu einer Art von Humanität zu bilden", durch alle Erkenntnisse, die ihm Naturwissenschaft und Geschichte an die Hand gegeben hatten, zu erweisen, zu festigen. Die Gegner, welche Herder zahlreich fand — selbst Kant war unter ihnen — hinderten doch nicht, daß die Haupt- und Grundanschauungen der „Ideen" und aller ihnen verwandten Schriften des großen Humanitätsapostels nach allen Seiten hin Ausbreitung gewannen und schließlich zu Fundamenten der Bildung aller folgenden Geschlechter wurden.

Unter Herders Einwirkungen, vor allem aber doch unter dem Einfluß des veränderten, allmählich wieder von poetischen Adern durchzogenen gesellschaftlichen Lebens der Deutschen, sprengte die Lyrik während der Sturm- und Drangperiode die letzten beengenden Fesseln der akademisch-reflektierten Kunstdichtung, fand Naturlaute und wurde wieder zum poetischen Ausdruck unmittelbarer und individueller Empfindungen. Die Dichtkunst, die nach Goethes Wort „aus vollem Herzen und wahrer Empfindung strömt und welche die einzige ist" gewann in dem poetischen Amtmann von Altengleichen Gottfried August Bürger aus Molmerswende bei Halberstadt (1747—1794) einen ersten glücklichen Vertreter. Mitten in unglücklichen Lebensschicksalen und leidenschaftlichen Verirrungen, bewährte Bürger in Lied und Ballade Wärme der Empfindung, Kraft der Phantasie, echte Stimmung, sinnliche Anschaulichkeit, melodische Sprache; Gedichte, wie „Lenore", „Der wilde Jäger", „Das Lied vom braven Mann", „Der Kaiser und der Abt", wie die besseren Bürgerschen Lieder, waren zur Vollendung gediehen und zeigten sich in dieser am Vortrefflichen noch armen Zeit von geradezu hinreißender Wirkung. Wenn auch Bürger das Eindringen unreifer und roher Elemente in seine Lyrik nicht spürte, sich ganz der Gunst oder Ungunst der Stunde und der Laune überließ, so blieben seine Gedichte dennoch ein unvergänglicher Gewinn für die deutsche Litteratur. „Hier sprangen die Quellen lebendigen und leidenschaftlichen Gefühls, die bisher unter der Rinde harten Lebens und unschöner Gewöhnung unmerklich hingerieselt waren, hell und frisch empor; hier war Klarheit, Bestimmtheit, Wahrheit der Bilder; hier trat die Mundsprache an die Stelle

bloßer Schriftsprache; hier fesselte eine freilich nicht ideale, nicht klar durchgebildete, aber warme und geistvoll bewegliche Natur; hier vernahm man durch alle Mannigfaltigkeit der ernsten und heiteren Töne einen Grundton, der diesem und zunächst nur diesem Dichter eigentümlich war".

In persönlicher Verbindung mit Bürger standen die jugendlichen Dichter des Göttinger Hainbunds, eine Vereinigung poetisch strebender Studenten, welche sich um den von Christian Boie herausgegebenen „Musenalmanach" sammelten und zunächst Anschluß an Klopstock suchten. Mehr als einem der jugendlich enthusiastischen Sänger ward eine poetische und litterarische Zukunft gegönnt, der Bund selbst ließ sich trotz aller Gegenvorsätze und Bemühungen über einige Jahre hinaus nicht erhalten. Am meisten fiel bei dem früh verstorbenen Ludwig Heinrich Christoph Hölty aus Mariensee bei Hannover (1748—1776) die studentische Lyrik und seine Lyrik überhaupt zusammen. In Lied, Elegie, Idyll bewährte Hölty außerordentliche Weichheit des Gefühls, herzliche Anmut, bescheidene Lebensfreude, eine reine, liebenswürdig-sentimentale Natur, deren Andenken mit Recht unvergessen blieb. — Dem Hainbund gehörte weiter Johann Martin Miller aus Ulm (1750 bis 1814) an, dessen beste Gedichte, namentlich die Lieder, einen volkstümlichen Klang hatten, und dessen Roman „Siegwart, eine Klostergeschichte", später als „Seitenstück" zum „Werther" galt und um seiner thränenreichen Sentimentalität willen gepriesen ward; gehörten an die beiden Grafen Stolberg aus Bramstädt, Brüder, deren älterer Christian Graf zu Stolberg (1748—1821) sich im Leben und Dichten dem talentvolleren jüngeren Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750—1819) anschloß, ja unterordnete. Graf Friedrich Leopolds Jugendlyrik schwelgte in einem unbestimmten Freiheitsdrang und Tyrannenhaß, welche beim Ausbruch der französischen Revolution rasch verflogen, dem engsten Standesgefühl und einem Bedürfnis nach Festigung der wankenden Welt Raum gaben, das den poetischen Grafen im Jahre 1800 in den Schoß der alten Kirche führte. In seinen Dichtungen mischten sich überhitztes Pathos und schlichtes inniges Gefühl, einfach natürlicher und künstlich altertümelnder Ton, seine Schauspiele: „Theseus" und „Der Säugling" bezeugten eingehendes Studium der griechischen Poesie, aber keine selbständige Kraft. Haupt und Seele des Hainbundes war Johann Heinrich Voß aus Sommersdorf bei Waren in Mecklenburg (1751—1826), dessen größte Leistung seine Verdeutschung der homerischen Gesänge blieb. Voß' deutsche „Odyssee" und „Ilias" wurden vom stärksten Einfluß auf die gesamte deutsche Bildung. Eine herbe, vielfach bäuerisch starre Natur mit nüchtern-didaktischen Neigungen, wußte Voß durch glückliche Steigerung seiner besonderen Fähigkeiten, durch Aufnahme griechischen Geistes in den seinen, durch „treues Anschauen, liebevolles Beharren" sich zu einem wahrhaften und lebendigen Dichter zu erheben. Die seinen Anlagen und persönlichen Zuständen entsprechende Form fand er im Idyll und sowohl seine kleineren poetischen Erzählungen, deren Meisterstück „Der siebzigste Geburtstag" bleibt, als die größere Dichtung „Luise", bezeugten echtes Leben, die Lust, durch Klein-

malerei die einfachste Wirklichkeit zugleich zu vergegenwärtigen und poetisch zu verklären.

Neben der Lyrik blieb das Drama und dessen künftige Gestaltung die große litterarische Frage der Zeit. Schon Heinrich Wilhelm von Gerstenberg aus Tondern (1737—1823), der im „Gedicht eines Skalden" den Klopstockschen „Bardenchor" verstärkt hatte, versuchte im Trauerspiel „Ugolino" eine grausige Episode Dantes zum „treuen lebendigen Abbild idealischen und animalischen Lebens" zu machen und scheute, auf Shakespeare hinweisend, die peinlichsten Naturlaute nicht. Auch Johann Anton Leisewitz aus Hannover ((1752—1806) hielt in seiner Tragödie „Julius von Tarent" zwar an der durch Lessing gewonnenen Form der bürgerlichen Tragödie fest, aber er stellte einen aus dämonischer Leidenschaft erwachsenden Brudermord mit energischem Pathos dar und traf damit den Ton, der das Geschlecht der Stürmer und Dränger anzog.

Die volle, wilde Genialität, deren Feldgeschrei Natur war, brach mit Johann Michael Reinhold Lenz aus Seßwegen in Livland (1750 bis 1792) herein. Lenz' Komödien: „Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung", „Der neue Menoza", Die Freunde machen den Philosophen", „Die Soldaten", „Der Engländer", voll unklarer verworrener Lebensanschauungen, toller Buntheit der Handlungen, wie der Charakteristik, verrieten eine Lust am wirr Phantastischen, die mit der gleichzeitigen Sehnsucht nach einfach Kräftigem, schlicht Natürlichem nie in Einklang zu bringen war und aus deren Mischung wenige erfreuliche Szenen und Gestalten, meist aber Fratzen hervorgingen. — Höher als Lenz stand Friedrich Maximilian Klinger aus Frankfurt a. M. (1752—1831), der sich vom Sohn eines Frankfurter Stadtkonstablers, vom mittellosen und ratlosen Studenten und fahrendem Theaterdichter, nach mancher Irrfahrt, in russischem Militärdienst zum Generallieutenant, Direktor des adligen Kadettenkorps und Kurator der Universität Dorpat emporschwang, übrigens in allen Lagen seines Lebens der Begeisterung für Rousseau, der Rückkehr zur schlichten Natur, zur Einfalt des Denkens und der Sitten, treu blieb. Klingers Tragödien und Dramen: „Die Zwillinge", „Otto", „Das leidende Weib", „Simsone Grisaldo", „Sturm und Drang", „Stilpo" waren voll Tumult und Lärmen, voll grellster Gegensätze, wild-abenteuerlicher Kraftgenialität, übrigens ein getreuer Ausdruck der trotzigen Ungeduld, des ungezügelten Glückverlangens und des Hoffnungsrausches der damaligen Jugend. Die späteren Dramen, wie „Konradin", „Elfriede", „Der Günstling", „Medea" haben regelmäßigen Aufbau, eine minder gewaltsame Charakteristik, entbehren aber auch der Farbenglut und Phantasie der erstgenannten Wildlinge. — Auch Klingers Romane „Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt", „Geschichte Giafars, des Barmeciden", „Geschichte Raphaels de Aquilas", „Reisen vor der Sündflut", „Der Faust der Morgenländer", „Der Weltmann und der Dichter" sind von den Anschauungen seiner Jugend erfüllt. Ein herber finsterer Pessimismus belebt

die Darstellung der Weltzustände, ein Schimmer menschlichen Glücks scheint dem Dichter nur im Idyll, in der tiefsten, weltfernsten Verborgenheit möglich. Muß der Tugendhafte aus Pflichtgefühl in die „Welt" eintreten, so wird der Untergang, die innere verborgene Herzensqual sein Los sein, über das er sich nur mit dem Bewußtsein der inneren Reinheit erheben kann.

Ein Sturm- und Drangpoet der echtesten Rasse war der Maler Friedrich Müller aus Kreuznach (1749—1825), dessen dichterische Versuche fast ausschließlich in seine deutsche Jugend fielen und der seit 1784 in Rom lebte. Maler Müllers Idylle aus dem pfälzischen Volksleben: „Die Schafschur" und „Das Nußkernen", auch „Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte" enthielten wohl Anklänge an Geßners sentimental-pathetische Art, aber daneben echt idyllische Grundstimmungen, gut abgelauschte Züge wirklichen Lebens. In Müllers Dramen-Fragment „Fausts Leben" fand das wilde Verlangen nach Macht und Sinnengenuß, nach Bedeutung und Geltung einen charakteristischen Ausdruck. Poetischer war das Drama „Golo und Genovefa", durch Goethes „Götz von Berlichingen" angeregt, ein Versuch, Leben der Vergangenheit wiederzugeben, kunstlos im Bau, aber voll lebendiger Charakteristik, sinnlicher Anschauung und waldfrischer Romantik. — Goethes Frankfurter Genosse, Heinrich Leopold Wagner aus Straßburg (1747—1779), versuchte sich in lyrischen und dramatischen Produktionen, seine Trauerspiele „Die Reue nach der That", „Die Kindesmörderin" erregten nur flüchtig einige Teilnahme.

Noch stärker als die am verstandenen und mißverstandenen Shakespeare sich emporrichtende Dramatik der Zeit, bezeugte die Romandichtung und Romanschreiberei, welche Lebensströmungen sich kreuzten, welche Erregungen und Gärungen im Roman ein Vehikel suchten, um sich der Welt darzustellen. Noch in eine dem Sturm und Drang voraufgehende Periode wies Theodor Gottlieb von Hippel aus Gerdauen in Ostpreußen (1741—1796) zurück, dessen Romane: „Lebensläufe in aufsteigender Linie" (treffliche Neubearbeitung von Alexander von Oettingen 1881) und „Kreuz- und Querzüge des Ritters A—Z" den Anschluß an Sternes humoristischen „Tristram Shandy" mit einer lehrhaften Tendenz verbanden, die daher „mehr Meinungen als Leben" darstellten. Immerhin aber stehen „manche Partieen in ihrer Art so einzig und unübertroffen da wie „Werthers Leiden". In Minchens Briefen z. B. weht ein Morgenduft des Paradieses, die reinste Unschuldssprache der Liebe und Herzensfrömmigkeit." (Gelzer).

Die phantastische und satirische Seite des Sturms und Dranges versuchte Johann Karl Wezel aus Sondershausen (1747—1819) zu vertreten, der im Größenwahnsinn endete. Seine Lustspiele schlossen sich der älteren regelmäßigen Komödie an, enthielten aber mancherlei Züge zur Sittengeschichte der Zeit. In den Romanen „Belphegor, oder die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne", „Peter Marks und die wilde Betty", „Lebensgeschichte Tobias Knauts, des Weisen, sonst der Stammler genannt" und „Hermann und Ulrike" verfährt der Romanschrift-

steller karikierend und verrät doch deutlich, daß er eine eigene feste Lebensanschauung nicht besitzt.

Als Romanschriftsteller trat auch Johann Heinrich Jung, genannt Jung-Stilling aus Grund im Nassauischen ((1740—1817) in die Litteratur. Aus pietistischen Lebenskreisen hervorgegangen, Neigung zum Pietismus in allen Lagen seines Daseins, als Schneider und Schullehrer, als Augenarzt und Professor bewahrend, schrieb er die Romane: „Florentin von Fahlenborn", „Geschichte des Herrn von Morgenthau", „Theobald, oder die Schwärmer", die durch Erinnerungen und Charakterzüge aus dem Leben der deutschen Pietisten und Separatisten belebt wurden. Das eigentlich klassische Buch Jungs wurde die Autobiographie „Heinrich Stillings Leben", namentlich in ihren ersten Teilen voll idyllischer Züge, reiner Stimmung und tiefen Gefühls. Den Gegensatz zum Geiste dieses Halbromans bildete der „psychologische" Roman „Anton Reiser" von Karl Philipp Moritz aus Hameln (1757—1793), ein Jugendleben in Armut und Druck, aber mit phantastischer Erhebung und Hoffnung, mit hochfliegendem Idealismus und Drang zur höchsten Bildung, sehr charakteristisch darstellend.

Alle diese Schriftsteller übertraf an unmittelbarer darstellender Kraft der Wielandschüler Wilhelm Heinse aus Langenwiesen im Thüringer Wald (1749—1803). Das Gedicht „Laidion, oder die eleusinischen Geheimnisse" hatte schon von Heinses Aufenthalt in Italien verraten, wohin ihn Naturell und Phantasie wiesen. — In seiner hervorragendsten Dichtung, dem Roman „Ardinghello, oder die glückseligen Inseln", eine italienische Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert, schlug die Sinnenglut hoch empor und ward zu einer besonderen Art der Kraftgenialität verherrlicht. Phantasie und glänzendes Kolorit trugen die unbedeutende Erfindung höher; die prächtigen Naturschilderungen, die malerischen Darstellungen bacchantischer Feste, die Beschreibung von Bildern liehen dem ungezügelten Roman ein stärkeres Interesse. In seinem zweiten Roman „Hildegard von Hohenthal", in dem die Sinnlichkeit zurückhaltender, aber beinahe noch abschreckender erscheint als im „Ardinghello", mußte die Musik die Rolle übernehmen, welche der bildenden Kunst im „Ardinghello" zugeteilt worden war.

Unter den mannigfachen und bunten Erscheinungen der Sturm- und Drangperiode muß noch einiger besonders originellen gedacht werden. Zuerst des einflußreichen „Wandsbecker Boten Asmus" Matthias Claudius aus Reinfeld in Holstein (1743—1815), dessen Gedichte, Gleichnisse, Fabeln, „Gespräche" und Aufsätze schlichte Innigkeit, Treuherzigkeit und fromme Genügsamkeit, einen Zug zum Idyllischen mit gewaltsamer Originalität und Kraftgenialität in wunderlicher Weise paren. Gewisse Lieder von Claudius „Der Mond ist aufgegangen" und „Stimmt an mit hohem, hellem Klang" werden ebenso wenig vergessen werden, als die Erinnerungen an die originelle Gestalt des Wandsbecker Boten, der in späteren Jahren leider immer mehr einem trüben, geistesschwächlichen Pietismus anheimfiel. Charakteristisch nach anderer Richtung hin war eine Persönlichkeit, wie der wilde Poet und musikalische

Virtuos Christian Daniel Schubart aus Sontheim (1743—1791) ein verdorbener Theolog und Präzeptor, der erst als wandernder Musikant und Journalist mit der Herausgabe einer „Deutschen Chronik" das rechte Fahrwasser fand, durch Herzog Karl von Württemberg volle zehn Jahre auf dem Hohenasperg eingekerkert, darnach zum Hofdichter und Theaterdirektor in Stuttgart begnadigt wurde. Schubart war poetischer Eklektiker, zugleich Nachstammler Klopstocks, Wielands, Ramlers; im Pathetisch-Rhetorischen am glücklichsten.

Wiederum eine andere bemerkenswerte Erscheinung jener Tage war der unlyrische spöttische Johann Heinrich Merck aus Darmstadt (1741—1791), der Freund Goethes, welcher vielen als Urbild des Mephistopheles galt, ein Schriftsteller, der in seinen kleinen Erzählungen und Romanen „Lindor", „Herr Oheim der jüngere", „Akademischer Briefwechsel" satirische, scharf und gut beobachtete Genrebilder der Zeit hinterließ.

Noch ehe die Sturm- und Drangperiode begann, war im Aufschwung Klopstocks, in der letzten und größten Entwicklung Lessings die volle Selbständigkeit der deutschen Dichtung errungen und erwiesen worden. Jetzt, wo Hunderte von genialen Naturen, vorwärts drängenden Geistern zugleich thätig waren, fügte es der Genius des deutschen Volkes, daß sich mitten aus dem allgemeinen Gären und Drängen, fast unmittelbar nacheinander die beiden größten Gestalten und Vertreter der neueren deutschen Litteratur erhoben und das glückliche und siegreiche Ringen des Sturms und Dranges in ihren Erscheinungen zugleich verkörperten und verklärten. Keine Darstellung der Sturm- und Drangperiode und keine Erinnerung an sie darf es vergessen, daß ihr nicht nur Herder, sondern auch Goethe und Schiller in ihrer ganzen ersten Entwicklung angehört haben.

# Goethe und Schiller und ihr Zeitalter.

Keine andere Nation als die deutsche hatte am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts geistige Heroen aufzuweisen gleich Goethe und Schiller, denen das höchste Glück zu teil ward, indem sie die eigene große Natur rein und frei ausbildeten, auch der Entwickelung ihres Volkes und des werdenden Jahrhunderts den Weg zu zeigen. Jede Darstellung des letzten Viertels des achtzehnten Jahrhunderts, welche nicht gewaltsam und unnatürlich die Gesichtspunkte verrückt, welche klaren Thatsachen und unwiderleglichen Zeugnissen ihr Recht giebt, muß die beiden so grundverschiedenen und doch so innig zusammenwirkenden Dichter in den Mittelpunkt des Zeitalters rücken. Weil die gewaltigen Persönlichkeiten dieser Dichter unserer eigenen Zeit noch nahe genug stehen, um in allen Einzelheiten ihres Lebens, ihrer Beziehungen voll begriffen zu werden, sind sie den unmittelbar Nachlebenden auch menschlich näher gerückt worden, als dies auch mit den größten und liebenswertesten Persönlichkeiten früherer Litteraturperioden je der Fall gewesen ist. Zu Grunde lag und liegt der Verehrung der größten deutschen Dichter doch immer nur die Erkenntnis und lebendige Empfindung davon, daß in der Lebensarbeit beider der modernen Menschheit ein unschätzbares Gut zu teil geworden sei, dessen man nie wieder entraten könne und dessen Besitz und Genuß man sich gleichsam zu sichern vermeinte, wenn man den menschlichen Gestalten und Schicksalen der Dichter näher und näher trat. „Beim ersten Blick auf Goethes Leben gewahrt man, wie ein außerordentliches Dasein durch die Gunst der Verhältnisse mächtig gefördert worden, bei tieferer Betrachtung dagegen wird offenbar, wie eng sich hier Verdienst und Glück verketten. Das Beste was dem Menschen und Dichter durch das Glück verliehen zu sein scheint, hat er in Wahrheit sich selbst errungen und durch beharrliche Thatkraft erst zu seinem wirklichen Eigentum gemacht.“ (Bernays.) Nur unter diesem Gesichtspunkte erschließt sich das volle Verständnis für das reiche Leben Goethes — bei seinem großen und hochstrebenden Freund wußte die Welt ohnehin von früh auf, daß er beinahe nichts der Gunst des Schicksals, alles dem eigenen Entschluß und heldischen Duldermut verdankte.

Johann Wolfgang Goethe, der größte Dichter deutscher Nation, ward zu Frankfurt a. M. 28. August 1749 als Sohn des kaiserlichen Rats und privatisierenden Juristen Johann Kaspar Goethe und seiner Gattin

Katharina Elisabeth Textor, Tochter des Schultheißen der freien Reichsstadt, geboren. Die Lebensführung des Hauses, in dem Goethe aufwuchs, hielt zwischen streng bürgerlicher Einfachheit und einer gewissen patrizischen Fülle eine glückliche Mitte. Goethes Vater, kalt, ernst, ja pedantisch und steif, erhob sich doch durch seine furchtlose Männlichkeit und energische Wahrheitsliebe wie durch seinen unermüdlichen Bildungsdrang über die Masse der Reichsstädter. In seinem Haus gemessen, ordnungsliebend und gebieterisch, unterschied er sich wesentlich vom heitern, muntern Naturell und der warmen Herzlichkeit seiner Gattin, deren Frische und unverkünstelte, naive Tüchtigkeit auf den künftigen Dichter in seiner Jugend den stärkeren Einfluß ausübte. Die erste Jugend Goethes verfloß in Zuständen und Verhältnissen, welche die Phantasie des Knaben früh anregten und ein schnelles Reifen seiner geistigen Anlagen förderten. Trug dazu das Vaterhaus mit seinen Sammlungen und Büchern, die altertümliche Vaterstadt mit ihren reichsstädtischen Erinnerungen, ihren Messen und der Lebhaftigkeit ihres Verkehrs bei, so gesellten sich seit 1757, seit dem Ausbruch des Siebenjährigen Kriegs, reiche und wechselnde Welteindrücke hinzu. Der Krieg führte zu Parteiungen innerhalb der Familie, insofern der Großvater, Schultheiß Textor, mit dem größern Teil seiner Familie österreichisch, Goethes Vater mit seinem Haus preußisch oder, wie es „Wahrheit und Dichtung" bezeichnend ausdrückt, „Fritzisch" gesinnt war. Als Frankfurt im Januar 1759 von den Bundesgenossen Maria Theresias, den Franzosen, überrumpelt und für mehrere Jahre militärisch besetzt ward, geriet Goethes Vater in wachsende Verstimmung und Erbitterung; darüber litt der Unterricht, den er seinen Kindern in der richtigen Überzeugung von der Unzulänglichkeit des damaligen Schulwesens selbst erteilte, empfindlich. Soweit derselbe auf eine frühe sprachliche Vielseitigkeit gerichtet gewesen war, ward er wenigstens durch die Fertigkeit im Französischen, die der junge Wolfgang während der französischen Okkupation Frankfurts und hauptsächlich beim Besuch des französischen Theaters erwarb, einigermaßen aufgewogen. Da der im Goethischen Haus einquartierte „Königslieutenant" Graf Thorane als leidenschaftlicher Kunstfreund von den dem Goetheschen Haus befreundeten Frankfurter und Darmstädter Malern eine Reihe von Gemälden anfertigen ließ, fand der aufgeweckte Knabe auch Gelegenheit, seinen Kunstsinn zu üben und zu stärken. Beim Unterricht seines Vaters, der seit 1761 ernstlich wieder aufgenommen wurde, waltete im Gegensatz zum bloßen Gedächtnisunterricht damaliger Zeit die Methode vor, Verstand und Urteilskraft zu wecken und zu schärfen. Über Anekdoten und Fakta, die ihm diktiert wurden, mußte er Gespräche und moralische Betrachtungen abfassen. Ward dadurch, sowie durch den beinahe ausschließlichen Umgang mit Erwachsenen, eine gewisse Altklugheit in dem jugendlichen Goethe geweckt, so schloß dieselbe große Liebenswürdigkeit und anmutige Beweglichkeit seines Wesens nicht aus. Die Richtung auf phantasievolle Darstellung und lebendiges Erfassen der Außenwelt, auf poetische Hervorbringung zeigte sich bei Goethe früh. Die Neigung aber, im Leben selbst Poesie zu suchen, brachte dem fünfzehnjährigen die erste ernste Gefahr. Durch

gelegentlichen fröhlichen Umgang mit jungen Männern, die unterhalb seiner Lebenskreise standen, ward er zu heimlichen Gelagen und nächtlichen Ausflügen verleitet, die ihn für eine gewisse Einförmigkeit der häuslichen Existenz entschädigten und um so mehr fesselten, als dabei eine frühe Liebesneigung zu einem „Gretchen", der Schwester eines neugefundenen Kameraden, ins Spiel kam. Mitten in den Festen der Krönung Josephs II. zum römischen König wurde die Entdeckung gemacht, daß einige der Teilnehmer jener fröhlichen Gelage sich bedenklicher Vergehen, ja Verbrechen schuldig gemacht hatten. Goethe, der eben zugleich im großen Eindruck einer bunt bewegten Welt, wie ihn die Vaterstadt in den Krönungstagen bot, und im Glück seiner knabenhaften Leidenschaft geschwelgt hatte, sah sich in eine Privatuntersuchung verwickelt, die zwar ehrenvoll und glücklich genug für ihn endete, ihm aber doch den ersten Bruch mit seiner arglos vertrauenden Naturanlage zurückließ. Indem Goethe nach dieser frühen Katastrophe die Studien, welche ihn zum Besuch der Universität vorbereiten sollten, mit Eifer wieder aufnahm, ward er sich eines Gegensatzes zu den Lebensplänen seines Vaters bewußt. Die letztern wiesen ihn auf das Studium der Rechte, seine eigenen Neigungen auf das Studium der Altertumswissenschaft und der Litteratur. Sechzehnjährig bezog Goethe im Oktober 1765 die Universität Leipzig. Daß er hier den geheimen Plan, sich philologischen Studien zu widmen, auf das bloße Zureden des Hofrats Böhme, eines Juristen der alten Schule, wieder aufgab, ist besonders charakteristisch für die Nachgiebigkeit äußern Umständen und Verhältnissen gegenüber, welche Goethe sein Leben hindurch bewährte, und die sich mit der unbeugsamsten Festigkeit, ja mit energischem Trotz in der Behauptung seines innern Lebens und dessen, was ihm persönliche Notwendigkeit war, so wundersam paart. Der junge Student mochte ahnen, daß seine Entwickelung in jedem Sinn von der äußern Wahl des Studiums unabhängig sei. Bald ward Goethe auch die harmlose Freude an seinem poetischen Talent und der unausgesetzten Übung desselben so gründlich verleidet, wie sein anfänglicher Kollegieneifer. Seine aufgestachelte Selbstkritik trieb ihn dazu, daß er „Poesie und Prosa, Pläne, Skizzen und Entwürfe sämtlich zugleich auf dem Küchenherd verbrannte." Nur die erste Bearbeitung des Lustspiels „Die Mitschuldigen" nahm er aus. Übrigens schaffte Goethe raschen Ersatz für die verbrannten Gedichte: die Eindrücke und kleinen Erfahrungen des unbekümmerten Studentenlebens, das er führte, wurden in Liedern und kleinen Bildern fixiert. Einer besonderen Lebens- und Liebeserfahrung: die gewonnene und wieder verscherzte Liebe eines jungen anmutigen Mädchens (Käthchen Schönkopf), entstammte das kleine Schäferspiel „Die Laune des Verliebten". Der Bruch mit dieser Neigung führte Goethe in leichtfertig-lustige Kreise und veranlaßte ihn, derart auf seine Gesundheit einzustürmen, daß er im Sommer 1768 von einem heftigen Blutsturz befallen ward, nur langsam und kümmerlich genas, so daß er im Herbst 1768 Leipzig noch als Halbkranker verließ.

Goethes Vater mochte von den Resultaten des Leipziger Aufenthalts wenig erbaut sein, für Goethe waren sie gleichwohl groß und bleibend. In

Leipzig hatte er ein festeres Verhältnis zur Litteratur jener Tage gewonnen und seine kritiklose Verehrung aller erdenklichen Poeten und Poetaster mit bewußter Bewunderung Lessings, Winckelmanns, Wielands vertauscht. Der Zeichenunterricht Oesers und die Inkognitoreise nach Dresden, die er 1767 unternahm, um die Galerie kennen zu lernen, trugen zur Durchbildung seines künstlerischen Sinnes vieles bei. Entscheidender noch war die Wendung, die er seinen poetischen Neigungen während der Leipziger Studienzeit, wenn schon halb unbewußt, gegeben. Indem Goethe das eigene Erlebnis und nur dieses poetisch gestaltete, entwickelte sich jene höchste dichterische Fähigkeit, unendlich mehr zu erleben, als andere, rasch in ihm. „Verlangte ich zu meinen Gedichten," heißt es in seiner Autobiographie, „eine wahre Unterlage, Empfindung oder Reflexion, so mußte ich in meinen Busen greifen; forderte ich zu poetischer Darstellung eine unmittelbare Anschauung des Gegenstands, der Begebenheit, so durfte ich nicht aus dem Kreis heraustreten, der mich zu berühren, mir ein Interesse einzuflößen geeignet war. Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen." Während des ganzen Jahrs 1769 dauerte die Kränklichkeit Goethes fort und führte zu einer tiefgehenden Verstimmung zwischen Vater und Sohn. Goethes Existenz ward nur durch den innigen Einklang, in welchem er mit Mutter und Schwester lebte, erträglich gemacht. Teils durch den Einfluß der Mutter, die sich inzwischen mit dem pietistischen, dem Herrnhutertum zuneigenden Fräulein von Klettenberg befreundet hatte, teils durch den Verkehr mit dem letztern selbst ward Goethe für eine kurze Zeit in eine dämmernd-fromme Richtung geführt und beschäftigte sich viel mit dem Studium mystischer und alchimistischer Schriften, dessen Nachklang erst in spätern Jahren und namentlich in der Faust-Dichtung hervortrat. Im Frühling 1770 bezog er die Universität Straßburg, wo er nach dem Plan seines Vaters die juristischen Studien mit der Doktorpromotion abschließen sollte. Mit Behagen entdeckte er, daß hier zur Bestehung der nötigen Examina nur eine leibliche Repetition alles Erworbenen nötig sei, fand sich mit dem Nötigen rasch ab und wendete sich dafür naturwissenschaftlichen, medizinischen Studien zu. Anlaß dazu gab ihm eine größtenteils aus Medizinern bestehende Tischgesellschaft, welcher auch Jung-Stilling, der merkwürdige Autodidakt und Pietist, eine Zeit lang angehörte. Im Übrigen schloß er sich mit jugendlichen Genossen zusammen in gemeinsamer Abneigung gegen französisches Wesen und französische Bildung, gemeinsamem Gefühl einer thatvollen und großen Zukunft der deutschen Litteratur. Entscheidende Anregungen für die Auffassung der Poesie und Litteratur gab die Befreundung mit Herder, der ihm den Begriff der Volkspoesie erschloß, ihm die Augen für die Größe Homers öffnete, ihn mit den eben damals von Macpherson herausgegebenen Ossianschen Liedern bekannt machte und den fröhlich in der Mitte der Dinge Lebenden auf Ursprung und Ausgang derselben achten lehrte. Goethe faßte den Plan, Götz von Berlichingens Leben

zu dramatisieren, begann die ersten Keime zur großen Faust-Dichtung auszubilden, war von weitgehenden litterarischen Plänen erfüllt und beschäftigte sich in leidenschaftlicher Teilnahme mit deutscher Art und Kunst der Vergangenheit, wozu das Straßburger Münster und die Erinnerungen und Denkmäler des Elsaß überhaupt reichen Anlaß boten. Goethes jugendliche Lyrik aber nahm mächtigen Aufschwung durch das Haupterlebnis des Dichters während seines Straßburger Aufenthalts: die Liebe zu Friederike Brion, der Pfarrerstochter von Sessenheim. Ein schwellendes, seliges Glücksgefühl, welches Goethes Lieder aus dieser Zeit durchhaucht, kam über den poetischen Jüngling; das Vorgefühl von der Kürze und Vergänglichkeit seines Glücks trübte nur die letzten Tage desselben. Bei der Rückerinnerung an das väterliche Haus, bei Betrachtung aller Verhältnisse und der eigenen Lebenspläne sah Goethe keine Möglichkeit, Friederike dauernd zu besitzen. Als im August 1771 der Abschluß der Studien mit einer Licentiatendisputation erreicht war, riß sich Goethe unter bitterm Herzweh von der Geliebten los.

Ins väterliche Haus nach Frankfurt zurückgekehrt, wurde der junge Doktor diesmal weit besser aufgenommen als bei der Heimkehr von Leipzig. Der Schritt in die Öffentlichkeit ward zuerst mit der kleinen Flugschrift „Von deutscher Baukunst D. M. Erwini a Steinbach“ (1772) gethan. Gleichzeitig widmete er sich behufs seines „Götz von Berlichingen“, dessen Plan mehr und mehr Gestalt gewann, eingehenden Studien zur deutschen Geschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Daneben beschäftigten ihn mancherlei Zeitfragen, namentlich theologischer Natur, aus welcher Beschäftigung die von Goethes spätern Schriften so abseits liegenden Hefte „Briefe des Pastors zu . . . an den neuen Pastor zu . . .“ und „Zwo wichtige, bisher unerörterte biblische Fragen“ (1773) hervorgingen. Mit einer gewissen Vielgeschäftigkeit und mancherlei Zerstreuungen suchte Goethe den Schmerz, den er über die Lage der verlassenen Friederike empfand, zu übertäuben; aber fort und fort quälte ihn die Reue, daß er das edelste Herz verwundet, ohne ihm Heilung geben zu können. Ein frisches Aufleben für ihn begann erst wieder, als er nach dem Plan des Vaters als Praktikant beim Reichskammergericht in Wetzlar eintrat. Ein ziemlich lebhafter Verkehr besonders gebildeter junger Männer fand sich in dem kleinen Reichsstädtchen, und Goethe stand mit seinen litterarischen und poetischen Plänen und Neigungen keineswegs allein. F. W. Gotter, v. Goué, der Hannoveraner Kestner wurden ihm befreundet. In Frankfurt hatte sein Freund J. G. Schlosser inzwischen die „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ begründet, an denen Goethe mitarbeitete, und die ihn in Beziehungen zu litterarischen Kreisen in Gießen und Darmstadt, namentlich zu dem wunderlichen, aber scharf kritischen und in seiner Weise bedeutenden Merck brachten. Ernste Gefahr ging für ihn aus einer neu aufflammenden Liebesleidenschaft für Lotte Buff, die Tochter des Deutschamtmanns zu Wetzlar, die Verlobte Kestners, hervor. Er hatte einen verzweifelten Kampf zwischen Leidenschaft und Pflicht zu bestehen und entrann schließlich nach Frankfurt.

Goethe ließ sich nunmehr dauernd in der Vaterstadt nieder, wo er die

Advokatur antrat und sich ernsthaft in die litterarische Arbeit, die poetische Produktion warf. Er vollendete und publizierte zuerst das Schauspiel „Götz von Berlichingen“ (1773), den bedeutendsten und von der ganzen Wärme und Frische einer selbständigen jugendlichen Dichterkraft erfüllten Versuch, ein deutsches Drama nach dem Muster der Shakespeareschen Historien zu gewinnen. Die jugendlichen Stürmer und Dränger in der Litteratur fühlten, daß sie einen Vorkämpfer, ja ein Haupt erhalten hatten; „Götz“ trat in den Mittelpunkt des litterarischen Tagesinteresses und rief überdies eine Flut von Ritterschauspielen und Ritterromanen aller Art hervor. Goethe selbst dachte zwar eine Folge von Momenten der deutschen Geschichte in ähnlicher Weise poetisch zu gestalten, ward aber inzwischen durch den Drang seines Innern auf ganz andere Wege geführt. Um sich von der Qual seiner Erinnerungen und der immer noch auflodernden Leidenschaft zu befreien, schrieb der Dichter den Roman „Die Leiden des jungen Werther“ (1774). Das Werk gab der herrschenden Stimmung der Zeit und der Jugend, dem gesunden wie dem krankhaften Drang derselben den vollendetsten Ausdruck. Die Stimmungsfülle, die Wärme und Naturfrische aller Einzelheiten und die leuchtende Schönheit des Stils übertrafen alles, was die deutsche Litteratur seither von Ansätzen poetischer Prosa besessen hatte. Der Triumph des Romans war ein ungeheurer. Die Diskussionen über „Werthers Leiden“, die Nachahmungen des Romans wie die Verbreitung desselben durch Auflagen, Nachdrucke und Übersetzungen in viele Sprachen gingen im nächsten Jahrzehnt ihren Weg, während Goethes Sinn und Produktionskraft längst bei andern Dingen waren. Seine Art zu dichten hatte damals etwas Improvisatorisches, was nicht ausschloß, daß er große Intentionen und Gestalten tief in sich hegte. So entstanden: „Pater Brey,“ „Satyros, oder der vergötterte Waldteufel,“ der „Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes“, die Farce „Götter, Helden und Wieland“ (Frühjahr 1774), ferner „Das Jahrmarktsfest von Plundersweilern,“ „Künstlers Erdenwallen.“ Die Anfänge des „Faust“ wurden weitergeführt und die Pläne zu den nur in Andeutungen und Bruchstücken erhaltenen Tragödien: „Mahomet“ und „Prometheus“ entworfen. Die erste größere nach dem „Werther“ zur Vollendung gebrachte Arbeit war das Trauerspiel „Clavigo“ (1774), in formeller Hinsicht der von Lessing geschaffenen bürgerlichen Tragödie verwandt. Goethes Lyrik wuchs währenddessen unmittelbar aus der Bewegung seines Daseins und dem Drang seines Herzens. Eine volle Leidenschaft schlug wieder in Flammen empor, als er im Winter 1774 auf 1775 Elisabeth (Lili) Schönemann, die liebenswürdige, reizende Tochter eines Frankfurter Bankiers, kennen lernte. Unwiderstehlich hingerissen und durch Lilis Gegenliebe im tiefsten beglückt, gewann er den Mut zu einer förmlichen Verlobung, nach welcher freilich die Frage entstand, wie das gemeinsame Leben zu begründen sei. In der Unsicherheit hierüber, von wechselnden Vorstellungen und Einflüssen bestimmt, geriet Goethe während des Sommers 1775 in einen peinlichen Zustand der Erregung und Hoffnungslosigkeit. In dieser Zeit wurde „Stella, ein Schauspiel für Liebende“ (1776) gedichtet, eines der merkwürdigsten und wunder-

lichsten Produkte der Sturm- und Drangperiode. Die Lösung seiner verworrenen Zustände, die Goethe weder auf einer Schweizerreise, welche er mit den beiden Grafen Stolberg unternahm, und auf der er den Freundschaftsbund mit Lavater knüpfte, noch in der Produktion (er begann im Herbst eifrig am „Egmont" zu dichten) zu finden vermochte, kam von außen her. Schon am 11. Dezember 1774 hatte der Major von Knebel Goethes Bekanntschaft mit dem Erbprinzen Karl August von Weimar-Eisenach und dessen Bruder Konstantin vermittelt. Der Verkehr war lebhafter geworden, und nachdem im September 1775 Karl August die Regierung seines kleinen Landes angetreten und sich mit der Prinzessin Luise von Hessen-Darmstadt vermählt hatte, erfolgte eine förmliche Einladung Goethes an den weimarischen Hof. Anfangs November reiste er von Frankfurt nach Thüringen, 7. November morgens traf er in Weimar ein.

Der erste Eintritt Goethes in die neuen Verhältnisse entschied im Grund sein Bleiben. Karl August, der jugendliche Herzog, eine Natur voll Kraft und Energie, vom lebendigsten Interesse an geistigen Dingen ebenso wie von derber Lebenslust erfüllt, machte Goethe alsbald zu seinem Vertrauten, seinem Freunde; der Hof folgte willig oder unwillig (zumeist aber doch das erstere) dem von allerhöchster Stelle gegebenen Impuls. Der Ankunft Goethes als Gast folgten eine Reihe von Festen, Lustbarkeiten und Tollheiten aller Art, die durch die provisorische Existenz, welche der kleine weimarsche Hof angesichts der Trümmer des im Mai 1774 zerstörten Residenzschlosses im sogenannten Fürstenhaus und auf den Lustschlössern Ettersburg, Belvedere und Tiefurt führte, erleichtert und gefördert wurden. Bälle, Maskeraden, Schlittschuhlaufen und Schlittenfahrten, Komödienspiel und derbe Belustigungen jagten einander; mitten in dem Taumel verbanden sich der Herzog und Goethe täglich fester, so daß Karl August ohne den Dichter nicht mehr „schwimmen noch waten" konnte. Umsonst strengte jetzt, wo sie die Gefahr begriff, die ihr drohte, eine Partei am Hof und in der Bureaukratie des kleinen Landes alles an, um den Eintritt des herzoglichen Freundes in die Geschäfte zu hindern. Karl Augusts Charakterstärke, die weit über seine Jahre hinausreichte, besiegte allen Widerstand. Am 11. Juni 1776 vollzog der Herzog das Dekret von Goethes Ernennung zum Geheimen Legationsrat mit Sitz und Stimme im Geheimen Konseil. Gleichzeitig hatte er Goethes inneren Wünschen nach einer stillen Zufluchtsstätte durch den Ankauf des Bertuch'schen Gartens mit Häuschen an der Ilm in der Nähe der (damals allein vorhandenen) Parkanlagen des „Sterns" genügt. Der Dichter, „voll eingeschifft auf der Woge der Welt und landend oder scheiternd seinen Göttern vertrauend," schuf sich doch von Haus aus die Möglichkeit stiller poetischer Stunden und hatte nur zu beklagen, daß dieselben durch die Last und die Überfülle der Geschäfte immer seltener wurden. Er nahm die Geschäfte um so schwerer und ernster, je mehr er fühlte, daß er das große Vertrauen des Herzogs zu rechtfertigen habe. Die Geschäfte der Wegebaukommission, des gesamten Bauwesens, der Bergwerks- und Forstverwaltung, der Kriegskommission kamen nach und nach in seine Hand; im

Juni 1782 (zwei Monate früher hatte er das Adelsdiplom erhalten) ward ihm auch das Kammerpräsidium übertragen, wogegen er umsonst in der Ballade „Der Sänger" protestierte. Dabei hatte er den Herzog zu beraten, und indem er der Genosse seiner lustigen Tage, seines unruhigen Dranges nach außen, ja gelegentlich seiner Ausschreitungen war, leitete er ihn unvermerkt, aber fest und bewußt zur ernsten Pflichterfüllung, zum stillen Genuß an wissenschaftlichen und künstlerischen Darbietungen. In Goethe selbst freilich war damals noch zu viel brausender Lebensdrang, als daß diese Stimmung des Ernstes ausschließlich hätte vorwalten können; aber sie bildete gleichwohl die Grundlage seines Verhältnisses zum Herzog und seiner Fürsorge für das Wohl des anvertrauten Landes. Die Hingabe Goethes an das so rasch gewonnene hohe Amt schloß ein unzweifelhaftes Opfer an Zeit und Schaffensstimmung ein, aber sie wurde (was oft übersehen wird) in reichster Weise belohnt. Nicht nur genügte er in der umfassenden und gebietenden Wirksamkeit seinem starken Lebensdrang, den er im poetischen Schaffen allein nie hätte befriedigen können, nicht nur gewann er reiche Lebenseindrücke, sondern vor allem die Abgeschiedenheit, die er zur Klärung seiner poetischen Natur bedurfte, die Unabhängigkeit von allen Launen und Meinungen des Publikums, welches trotz des Beifalls, den es Goethe gespendet, doch mehr vom Stofflichen als vom Geistigen der Goethe'schen Werke ergriffen worden war.

Noch freilich rang er mehr nach Erlebnis als nach Läuterung. Ohne Liebe war ihm das Leben undenkbar. Die ersten weimarischen Jahre sahen mancherlei flüchtige Liebesneigungen und Liebeleien. Das eigentliche Herzensleben des Dichters aber setzte sich namentlich fort in der Beziehung zu Charlotte v. Stein. Frau von Stein, geborne von Schardt, die Gemahlin des herzoglichen Oberstallmeisters, eine jener Frauennaturen, welche mit wunderbar fesselnden Vorzügen, mit dem Reiz höchster Anmut und feinseelischen Regungen eine gewisse Kälte und ruhige Überlegenheit verbinden, war sieben Jahre älter als Goethe. Sie setzte dem leidenschaftlichen Liebeswerben, mit dem Goethe sie im ersten Jahr seines weimarischen Aufenthalts bestürmte, entschiedene Zurückhaltung entgegen, verriet ihm jedoch, daß sie von seiner Neigung nicht ungerührt sei, legte entschiedenes Interesse an seinem ganzen Thun, Leben und Dichten an den Tag und fesselte ihn damit um so fester und tiefer. Aus der Freundschaft ward eine Liebe, deren Gedächtnis in all ihrem Reiz in Goethes erhaltenen Briefen an Charlotte v. Stein unsterblich fortlebt. Im Treiben und in der Bewegung seines Hof- und Geschäftsdaseins, in der Fülle seines Innenlebens „schwanden ihm damals die Gestalten aller fernen Freunde wie im Nebel;" Weimar hatte und hielt ihn ganz.

Von den Freunden früherer Zeit kamen Lenz und Klinger im Anfang dieser Periode kurze Zeit nach Weimar und wurden Goethe durch die Art ihres Auftretens entfremdet; nur Herder, 1776 als Generalsuperintendent nach Weimar berufen, lebte sich auf die Dauer mit Goethe zusammen. Mit den Professoren der Universität Jena begann sich ein Verhältnis herzustellen, als Goethe sich mit Eifer, auch hierin mit dem Herzog eines Sinnes, auf

naturwissenschaftliche Studien warf. Seine Sorgfalt für den Ilmenauer Bergbau führte ihn zunächst zu mineralogischen und geologischen Studien, denen sich in weiterer Folge botanische, anatomische, astronomische und (mit besonderer Leidenschaft betrieben) Studien zur Farbenlehre anschlossen. Auch durch diese ward die ohnehin karge Zahl der Stunden, die der poetischen Produktion gewidmet werden konnten, noch vermindert. In der ersten weimarischen Periode von 1776—80 schien es anfangs, als solle der Dichter nur zu den kleinen Gelegenheitsspielen Muße und Kraft gewinnen, die für den unmittelbaren poetischen Bedarf des Tags gebraucht wurden. Standen einzelne derselben, wie das reizende Genredrama „die Geschwister" (1776), höher, und bewährten auch die leichten Sing- und Scherzspiele: „Lila" (1777), „der Triumph der Empfindsamkeit" (1778) die alte Phantasiefülle des Dichters, so konnte er selbst sich davon nicht befriedigt fühlen. An die von Frankfurt unvollendet mitgebrachten großen Anfänge („Egmont", „Faust", „der ewige Jude") wagte er nicht Hand anzulegen. Dafür begann er 1778 den Roman „Wilhem Meister" und schuf 1779 die erste Bearbeitung des Schauspiels „Iphigenia auf Tauris", welche das erste größere Zeugnis der innern Wandlung war, die in Goethes Dichtung eintrat.

Am Ende des Jahrs 1779 unternahm Goethe mit dem Herzog, der ihn kurz zuvor zum wirklichen Geheimen Rat ernannt hatte, eine Reise nach der Schweiz, welche gute Vorsätze zeitigte und kräftigte. Auf derselben sah Goethe sein Vaterhaus, in Sessenheim Friederike Brion und in Straßburg Lili als Frau von Türckheim wieder. Nach seiner Rückkehr sollte in allem Betracht ein neues Leben begonnen werden. Auch die Produktion nahm einen neuen Aufschwung. Neben den Operetten und Singspielen: „Jory und Bätely", „Die Fischerin", „Scherz, List und Rache" arbeitete Goethe fortgesetzt am „Meister", begann, aus seiner eigensten Situation und Stimmung herausdichtend, das Drama „Torquato Tasso", die Tragödie „Elpenor" und das epische Gedicht „Die Geheimnisse", welche beiden letztern Fragmente blieben. Der Schaffensdrang Goethes ruhte nicht; aus dem Mißverhältnis der Ansprüche, die er an sich selbst und welche die Welt an ihn stellte, erwuchs ihm manches Schmerzliche. Mit dem Wunsch, seine angefangenen größeren Werke zu beenden, auf eine Zeit lang ganz zur Kunst zurückzukehren, mit der wachsenden Sehnsucht nach Italien vereinigte sich das Verlangen Goethes, seine weimarischen Verhältnisse einmal aus der Ferne zu prüfen und sie, soweit notwendig, auf neue Grundlagen zu stellen. So reifte der Gedanke zu einer größeren Reise, die beinahe wie eine Flucht erschien. Schon 1785 hatte Goethe Karlsbad besucht, im Juli 1786 begab er sich wieder dahin. Kurze Zeit zuvor hatte er mit Göschen in Leipzig einen Vertrag über die Herausgabe seiner „Sämtlichen Schriften" geschlossen, deren erste Bände die früher erschienenen Werke neu enthalten sollten, während Goethe die letzten Bände mit den wenigen vollendeten Arbeiten und zahlreichen Fragmenten seiner weimarischen Jahre zu füllen gedachte. Nun zeigte sich auch die Möglichkeit, die angefangenen Arbeiten zu vollenden. Als Goethe seine Reise-

effekten in Karlsbald ordnete, steckte er den Pack seiner ungedruckten Schriften zu sich.

Am 3. September 1786 brach Goethe von Karlsbad auf und ging „in die Berge.“ Er reiste unter dem Namen eines Kaufmanns Möller aus Leipzig über Regensburg, München, Innsbruck und den Brenner, über den Gardasee und Verona nach Venedig. In Weimar waren nur seinem vertrauten Diener und Sekretär Philipp Seidel sein Inkognitoname und Reiseziel bekannt. Erst von Rom aus gab er den Nächststehenden Nachricht über seine eigentlichen Entschlüsse und die Absicht, längere Zeit in Italien zu bleiben. Er war mit einem Gefühl gereist, als ob ihm die Erfüllung seines Traumes noch jetzt abgeschnitten werden könne; erst unter der Porta del Popolo war er gewiß, Rom zu haben. Doch hatte er schon unterwegs an der Umarbeitung der „Iphigenia“ begonnen; in Rom, wo er zunächst bis zum Februar verweilte, wurde sie vollendet. Von weiteren dichterischen Arbeiten hielt ihn die Ausübung der bildenden Kunst, nicht das Anschauen der gewaltigen Kunstwerke, das nur belebend auf den dichterischen Sinn wirken konnte, vielfach zurück. Mit einer Art leidenschaftlicher Hartnäckigkeit warf sich Goethe auf Zeichnen, Modellieren und Malen, um sich am Ende doch zu überzeugen, daß für ihn wohl die Schärfung des Blicks, die Erweiterung seiner Kunstkenntnisse, aber keineswegs eine produktive Thätigkeit als bildender Künstler möglich sei. Im März 1787 ging Goethe nach Neapel und Sizilien und kehrte gegen die Mitte desselben Jahres nach Rom zurück, entschlossen, in diesem Jahr den deutschen Boden nicht wieder zu betreten, sollte es selbst seine weimarische Stellung kosten. Inzwischen begegnete Karl Augusts Großherzigkeit und wahre Freundschaft dem Vorsatz Goethes, fernerhin nur als Künstler, als Schriftsteller zu leben, mit der Enthebung von der Mehrzahl seiner amtlichen Pflichten, von denen Goethe von nun an nur diejenigen beibehielt, welche mit seinen eigensten Bestrebungen harmonierten: die Oberaufsicht über die Anstalten und Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, die freie Zeichenschule 2c., wozu dann 1792 noch die Direktion des neueingerichteten Hoftheaters kam. Somit über seine Zukunft in Deutschland beruhigt, gab sich Goethe während des Herbstes und des Winters von 1787—88 seinen Genüssen und Studien mit freier Seele hin, vollendete im August die Tragödie „Egmont“, überarbeitete metrisch seine kleineren Singspiele und dachte an die Vollendung des „Tasso“, welcher freilich eine völlige Umschmelzung des Werks vorangehen mußte. Eine schöne junge Mailänderin, die er im Hause seiner Freundin Angelika Kauffmann kennen lernte, und die seine Neigung herzlich erwiderte, brachte ihm (sie war verlobt) hier an der Schwelle seines vierzigsten Jahrs die Wetzlarer Jugendleiden noch einmal. Wie damals, fand Goethe auch diesmal Kraft zur Entsagung; aber das ohnehin schmerzliche Scheiden aus Italien wurde ihm durch dieses Erlebnis wesentlich erschwert. Ende April 1788 rüstete er sich zur Heimfahrt, über Florenz, in dessen Prachtgärten er sein „Tasso“-Manuskript zu fördern suchte, und über Mailand ging er nach Deutschland zurück. Der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die unwiderstehlich zu einer

unwiderruflichen Verbannung hingerufen ward, geht allerdings durch die Tasso-Dichtung hindurch.

Der Heimgekehrte fühlte sich in Weimar nicht heimisch. Die engen Zustände wollten zu seinen römischen Erinnerungen nirgends passen. Das Verhängnis führte ihm, der schon geneigt war, sich der deutschen Gesellschaft, ihren Vorurteilen entgegenzustellen, der den Freunden zürnte, welche seinen Schmerz um Italien und seine Sehnsucht nach Rom nicht begriffen, in diesen Tagen ein junges Mädchen, Christiane Vulpius, zu, deren frische Jugendblüte und anmutige Munterkeit ihn fesselten. Rasch entspann sich ein Verhältnis, welches schon im Juli 1788 zu einer Gewissensehe führte. Frau von Stein, die sich in den kühlern Freundschaftston, den Goethe seit der Rückkehr anschlug, nicht zu finden wußte, nahm von der Beziehung zu Christiane Vulpius Anlaß zu einem leidenschaftlichen Bruch, der Goethe im Innersten seines Wesens tief verwundete. Aber der Freundin wie den andern setzte er beharrlichen Trotz entgegen; er wollte sich nicht unterjochen lassen und fand Zustimmung beim Herzog, Teilnahme selbst bei dem strengen Herder. Die kleine Freundin gebar Goethe im Winter 1789 seinen Sohn August, der von mehreren Kindern, die sie ihm im Laufe der Zeit schenkte, allein am Leben blieb. Das ganze Verhältnis, auch wenn man alle guten Eigenschaften Christianens zugiebt und den größern Teil der später erhobenen Anklagen für kleinstädtischen Klatsch erklärt, übte auf Goethe eine nachteilige Wirkung aus. Das momentane frische Sinnenglück, das es ihm gewährte, verlor sich rasch genug, und der beständige Kampf, seine häuslichen Verhältnisse der Welt zum Trotz zu behaupten, wirkte aufreibend und verbitternd. Gleichwohl war nicht allein diese Beziehung an den unproduktiven Stimmungen der nächsten Jahre schuld. Die Aufnahme der „Schriften" (1787—90) blieb hinter allen Erwartungen zurück; die große Masse des deutschen Publikums vermochte sich nicht darein zu finden, daß der Dichter des „Götz" und „Werther" derjenige des „Tasso" und der „Iphigenia" geworden sei. Hiernächst wirkte dann der Ausbruch der französischen Revolution mit elementarer Gewalt, aber niederschlagend und verstimmend auf ihn. Suchte er sich auch von der Qual seiner Empfindung durch die Produktion zu befreien, so waren Lustspiele, wie „Der Großkophta" und „Der Bürgergeneral", so war selbst seine Neubearbeitung des „Reinecke Fuchs" doch nicht danach angethan, ein geistiges Gegengewicht gegen die Gewalt der Bewegung abzugeben. Der Unmut, der in diesen Jahren des Dichters Leben durchzog, verkümmerte ihm die zweite Reise nach Venedig, die er (1790) der aus Italien heimkehrenden Herzogin Amalie entgegen machte, und als deren dichterisches Resultat die „Venezianischen Epigramme" entstanden.

Bei der inneren Unruhe, dem Unbehagen, die Goethe in Weimar empfand, ward es Herzog Karl August leicht, die Begleitung des Freundes zu seinen kriegerischen Abenteuern zu gewinnen. Goethe ging 1791 mit dem Herzog zum Lager von Reichenbach in Schlesien, nahm im Herbst 1792 an der „Kampagne in Frankreich" teil und war 1793 bei der Belagerung von

Mainz. Unter diesen Umständen ward die Anknüpfung der Verbindung und Freundschaft mit Schiller, deren Anfänge in den Sommer 1794 fielen, entscheidend für Goethes weiteres Leben und Schaffen. Im lebendigen Verkehr entdeckten beide Dichter Berührungspunkte, vielfache Übereinstimmung der Kunst- und Lebensanschauung. Goethe rechnete von diesen Tagen eine neue Epoche, war zufrieden, ohne sonderliche Aufmunterung auf seinem Weg fortgegangen zu sein, da es nun schien, als wenn er nach einem so unvermuteten Begegnen mit Schiller zusammen fortwandern müßte. Die Teilnahme Schillers an dem in dieser Zeit (1795) publizierten Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre" spornte Goethes poetische Kraft neu an. Schillers „Horen" gaben den Anlaß zur Publikation der „Römischen Elegien", zur Entstehung der „Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten" und des „Märchens", zur Bearbeitung von „Benvenuto Cellinis Leben". Der „Musenalmanach" rief die in gemeinsamer Lust und gemeinsamer Überzeugung von Goethe und Schiller gegen alle Mißstände und Fratzen der Tageslitteratur geschleuderten „Xenien" (1796), rief „Alexis und Dora", sowie eine Reihe seiner schönsten Balladen hervor. Im Vollgefühl der Kraft schuf Goethe 1796 das epische Gedicht „Hermann und Dorothea", seit Goethes Jugendtagen die erste seiner Schöpfungen, an welcher beinahe alle Kreise der Nation unmittelbaren und warmen Anteil nahmen. 1797 unternahm Goethe eine dritte Schweizerreise. Nach der Rückkehr entstanden die Anfangsgesänge der „Achilleis", mit welcher die Reihe von Produktionen begann, die in dem gleichfalls unvollendeten Drama „Die natürliche Tochter" gipfelten und Goethes wachsende Abneigung gegen den Stoffhunger des deutschen Publikums, eine gewisse akademisch-formalistische Bewunderung und Nachbildung der Antike bezeugen. Übrigens bedurfte es bei ihm auch jetzt noch nur des starken Anstoßes aus dem persönlichen Erlebnis, um die alte Wärme und Fülle seiner Dichtung wiederum zu erreichen. Zwischen den Jahren 1796 und 1810 war Goethes vorwaltendes Interesse der Leitung des weimarischen Hoftheaters zugewandt. Bei der Beschränkung der Mittel und Talente, die ihm hier zu Gebote stunden, legte er den Hauptnachdruck auf ein vorzügliches Ensemble und die Durchbildung der plastisch-deklamatorischen Seite der Schauspielkunst, für welche die Weimarer Schule vorbildlich ward. So gelang es, alle Dramen Schillers, eine Reihe Shakespearescher Werke, einzelne litterarisch interessante Dramen zur Aufführung zu bringen und nach außen hin gebietend und maßgebend aufzutreten. In „Ermangelung des Gefühls eigener Produktion" stattete Goethe sein Theater mit Bearbeitungen von Voltaires „Mahomet" und „Tancred" aus. Nach Schillers Tod (1805) versuchte er durch das Interesse an den Schöpfungen Zacharias Werners, Th. Körners seine absterbende Neigung für die Bühne lebendig zu erhalten. Die Wunde, die ihm Schillers frühes Scheiden schlug, war noch nicht vernarbt, als die Ereignisse von 1806 in Goethes Leben tief eingriffen. Unter dem Tumult der Plünderung Weimars nach der Schlacht bei Jena ließ Goethe sich mit der „kleinen Freundin" Christiane Vulpius 19. Oktober 1806 trauen. Als Nachklang innerer Erlebnisse der nachfolgenden Zeit trat der Roman

„Die Wahlverwandtschaften" (1809), von hoher Kunstvollendung und schmerzlicher, tragischer Tiefe des Inhalts, hervor. Die Jahre zwischen 1807 und 1813 wurden von Goethe anders durchlebt als von Karl August und den meisten Deutschen. Bei aller vaterländischen Gesinnung, welche man ihm umsonst hat absprechen wollen, war der Dichter von der dämonischen Größe Napoleons (welcher Goethe übrigens auf dem Erfurter Kongreß Ende 1808 große Auszeichnung erwies) ergriffen und befangen und teilte den Haß gegen den französischen Imperator nicht. 1808 brachte er den ersten Teil des „Faust" zum Abschluß. In dieser Dichtung hat Goethes dichterisches Schaffen seinen Gipfelpunkt erreicht; ja, sie darf unbedingt als das Gewaltigste und Bedeutendste, was deutsche Poesie überhaupt hervorgebracht, betrachtet werden. In der dramatischen Behandlung des echt nationalen Stoffs sind das Gewicht der ursprünglichen dichterischen Anlage und die nachhaltige Kraft der ersten Intuition so mächtig, daß die fragmentarische, über viele Jahre hingezogene Ausarbeitung wenigstens im ersten Teil des „Faust" kaum merkbar ist.

Seit der Publikation des „Faust" und der ersten Cottaschen Gesamtausgabe begann die kleine Gemeinde, welche in Goethe den ersten Dichter der Nation erkannte und verehrte, stetig zu wachsen. Goethe selbst isolierte sich mehr und mehr. Er, der schon als junger, lebensmutiger und gewaltig strebender Mann den Gegensatz seiner Welt zur Welt des Tags empfunden hatte, führte jetzt „die Mauer um sein Wesen noch einige Schuh höher auf". Unablässig fuhr er fort, Bildungsstoff von allen Seiten in sich aufzunehmen und ihn zu verarbeiten. Er forschte in den Litteraturen des Auslands und aller Zeitalter; gerade als das deutsche Volk sich gegen die französische Fremdherrschaft erhob, hatte er sich in den fernen Osten geflüchtet und, durch J. v. Hammers Hafis Übersetzung angeregt, das Studium des Arabischen und Persischen begonnen, aus welchem er eine Erfrischung seiner lyrischen Produktion gewann, deren Früchte wir in der an dichterischen Schönheiten reichen Sammlung, die den Titel „Westöstlicher Divan" (1819) trägt, besitzen. Daneben litten die naturwissenschaftlichen Forschungen keine Stockung. Die „Farbenlehre" war bereits 1810 nach langer, mühevoller Arbeit, welche bei der Welt freilich wenig Dank fand, zum Abschluß gebracht. Zu mineralogischen Untersuchungen boten vorzüglich die fast alljährlich unternommenen Reisen nach Karlsbad Anlaß und Gelegenheit. In der Muße des Badelebens fand er auch die Muse williger als sonst. So erwuchs aus derselben der Plan zu „Wilhelm Meisters Wanderjahren", aus dem sich eine Anhäufung kleiner Novellen gestaltete, welche einer eigentlichen inneren Einheit entbehren. Seit 1810 begann er, um das Verständnis seiner Dichtungen zu fördern und ihren Zusammenhang nachzuweisen, seine Lebensgeschichte unter dem Titel: „Aus meinem Leben, Wahrheit und Dichtung" aufzuzeichnen.

Der Weltfriede, welcher nach 1815 eintrat, fand Goethe im Vollbesitz seines Ruhms, in fest begründeten, von außen her wenig mehr veränderten Verhältnissen. Der Tod seiner Frau (1816) traf ihn härter, als man nach der Natur seines Verhältnisses zu ihr angenommen hatte. Doch fand das häusliche

Leben des Dichters einen Ersatz für den Verlust durch die Verheiratung seines Sohns, dessen Gattin eine liebreiche Pflegerin des alternden Goethe wurde. 1817 legte dieser die Leitung des weimarischen Hoftheaters nieder. Es wurde stiller und abendfriedlicher in ihm, wie um ihn, ohne daß er der vielseitigsten Thätigkeit entsagte. Er lebte seine Tage „allzeit beschäftigt, die Kräfte zu nutzen, die ihm noch geblieben waren". In seine Umgebung zog er verschiedene Männer, welche ihn bei der Redaktion seiner Werke unterstützten (Riemer, J. P. Eckermann, Kräuter u. a.); nach außen unterhielt er einen ausgebreiteten Briefwechsel, welcher freilich zumeist diktiert wurde und so den sogenannten Goetheschen Altersstil fördern half, der, abstrakt und förmlich zugleich, vom reizvollen Stil, den „Wahrheit und Dichtung" noch aufzuweisen hatte, unvorteilhaft abstach. 1828 nahm ihm der Tod den fürstlichen Freund Karl August, dem die edle Luise bald nachfolgte. Auf das tiefste wurde Goethe durch das Hinscheiden seines Sohns gebeugt, der 1830 in Rom starb. Am 30. Juli 1831 beendete der Dichter das letzte Hauptwerk seines Lebens, den zweiten Teil des „Faust", ein Gedicht, über dessen Wert wohl ewig die auseinandergehendsten Meinungen bestehen werden, und von dem sich Allgemeingültiges schwerlich viel mehr in Kürze sagen läßt, als daß wir darin, wie der Apostel sagt, wie durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort schauen eine Fülle weltumfassender, aber in symbolischer Unfaßlichkeit hineingeheimnister Gedanken.

Kurz vor seinem letzten Geburtstag bestieg Goethe, als er in Ilmenau zu Besuch war, einen benachbarten Berg, den Gickelhahn, wo er vor Zeiten oft geweilt und einst (an einem Herbstabend des Jahres 1783) sein bekanntes Nachtlied („Über allen Gipfeln ist Ruh'" ꝛc.) an die Wand eines Bretterhäuschens geschrieben hatte. Tief bewegt überlas er das Gedicht, die letzten Worte: „Warte nur, bald ruhest du auch!" laut für sich wiederholend. Er hatte wahr gesagt. Am 22. März des folgenden Jahres (1832) endete in seinem 83. Lebensjahr schmerzlos und sanft sein schönes, ruhmreiches Leben, von dem er mit Recht im zweiten Teil des „Faust" gesungen:

„Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn!"

Ist Goethes Leben in ungewöhnlichem Maße der Schlüssel zum inneren Zusammenhang und zu tausend Einzelheiten seiner Poesie, so bedarf es doch weder zum poetischen Totaleindruck seiner Schöpfungen, noch zum reinen und unmittelbaren Genuß des herrlichsten, was er geschaffen, der genauen Kenntnis des Mannes und seiner Schicksale. — Wohl wäre es ein nicht abzuschätzender Verlust, wenn dies große und einzige Leben in unserer Erinnerung an die Vergangenheit fehlen sollte, es läge nahe, daß künftige Geschlechter die Vielseitigkeit seines Schaffens für einen Mythos erklären und den Reichtum des Einen unter verschiedene Dichter verteilen würden, daß alle die unproduktive zersetzende, die reine Freude trübende Kritik und Forschung, die sich an Shakespeare angehängt hat, an Goethe noch ärgere Greuel verüben würde und insofern mag unser Wissen von seinem Werden und Wesen ängstlich gehütet

werden. Allein die Goethesche Dichtung muß unabhängig davon auf die Seelen wirken; wem die Musik aus Goethes unsterblichsten Liedern und Balladen nicht klingt, wer die plastischen Gestalten seiner Menschen nicht wandeln sieht, wen Faust nicht in die Tiefen des uralten ewigen Menschenleids unwiderstehlich hinabzieht, ihm können Biographen und Kommentatoren nicht den Sinn für den lebendigen Dichter, seinen edelsten Gehalt, seinen tiefsten Zauber eröffnen.

Kürzer als bei irgend einem der Dichter, zwischen deren Leistungen der Knabe Goethe emporwuchs und deren Ruhm früh an sein Ohr klang, währte bei dem jugendlichen Goethe die Periode der Nachahmung. Von den Jugendversuchen und Werken, welche erhalten blieben, gemahnen etwa nur das Schäferspiel „Die Laune des Verliebten“ und das Lustspiel in Alexandrinern „Die Mitschuldigen“ an eine Periode der deutschen Dichtung, die eben und zunächst noch ohne Goethes Mitwirkung ausklang. Und doch schlossen auch sie schon ein Element persönlicher Mitempfindung ein, dasselbe Element, welches die ältesten Leipziger Lieder, trotz ihres überlieferten, aus der Lektüre zeitgenössischer Dichter hervorgegangenen Stils, zu Goethes persönlichem Eigentum machte. Von der Straßburger Zeit an, in welcher Goethes Lyrik schon zu ihrem vollsten und goldensten Klang reifte, hat der Dichter nur noch einmal in seinem großen dramatischen Jugendwerk „Goetz von Berlichingen mit der eisernen Hand“ eine Anlehnung und diesmal an Shakespeare gesucht und gleichwohl beruht die Anlehnung nur auf der Form des biographischen oder chronikalischen Dramas, welche Goethe in Shakespeares Historien vorfand. Die warme Empfindung des Dichters für seinen Stoff, die jugendliche Lust an der vaterländischen Vergangenheit, der Kraft und dem Freiheitsgefühl eines naivern Geschlechts, an lebendigen Menschengestalten, mannigfacher Empfindung, Farbe und Sprache des Schauspiels, gaben dieser dramatischen Biographie dennoch eine volle Selbständigkeit, einen Reiz, welcher Herder nicht mit Unrecht von Goethes „ersten und einzigen Goetz“ sprechen ließ.

Auf völlig eigenem Boden, in einer Welt, die sein Genius ihn entdecken und finden ließ, stand der Dichter im Roman: „Die Leiden des jungen Werther“, dessen überwältigender Erfolg zunächst auf der Darstellung einer Zeitkrankheit, demnächst aber doch auf der Wirkung poetischer bis hierher nie entfalteter Eigenschaften, eines ungeahnten Zaubers poetischer Wärme, unmittelbaren, tiefen innigen Gefühls beruhte. Ergreifend waren im „Werther“ die Gemütszustände wie die äußeren Lagen geschildert, in denen die Jugend der Zeit dahinlebte und sich zum Teil verzehrte, ein hoher Reiz lag in der treuen Erfassung unscheinbarer Wirklichkeit, die Goethe aus dem Licht seiner eigenen Seele erhellte. Unmittelbar neben dem todsuchenden phantastisch-sentimentalen Trübsinn des Helden wirkte ein freudig-kräftiges Lebensgefühl; die geläuterte Einfachheit der Darstellung, des Vortrags, erhob den Roman zu einem unvergänglichen Buche, gegen das sich die Kritik der Nüchternheit umsonst auflehnte. Die innere Wahrheit des „Werther“ blieb unbestreitbar.

Der Sturm- und Drangperiode des Dichters, welche mit den drei Jahren seines letzten längeren Aufenthalts in der Vaterstadt und dem Vaterhause zu-

sammenfällt, entstammt ferner das bürgerliche Trauerspiel „Clavigo", die Dramatisierung einer Episode aus Beaumarchais' „Memoiren", der Goethe tragischen Schluß lieh. Der Treubruch eines ehrgeizigen Schwächlings führt zum Untergang des Opfers, aber auch des Schuldigen. Clavigo war ein Drama, in dem Goethe vor allem in der Gestalt des Carlos seine Meisterschaft in der Darstellung des Wirklichen bewährte. Ein Stürmer und Dränger, der den reinen Weltverstand zu verkörpern vermochte, wie Goethe im Carlos, unterschied sich schon jetzt von der Masse seiner augenblicklichen Genossen, während er noch mitten unter ihnen stand. Zunächst freilich teilte der Dichter nicht bloß die Lust und den genialen Übermut, die Keckheit, mit der die jugendlichen Geister der Andern spotteten, er ließ auch in diesen Dingen die Wildesten und Streitlustigsten hinter sich. Die Goetheschen Satiren: „Götter, Helden und Wieland", „Künstlers Erdenwallen", „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern", „Ein Fastnachtsspiel, auch wohl zu tragieren nach Ostern, von Pater Brey, dem falschen Propheten" und „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" übertrafen an Derbheit wie an Geist alle ähnlichen polemischen Dichtungen. Und daß der Dichter, wenn er sich einmal von seinem Boden klarer gesunder Anschauung und Empfindung auf den einer gärenden, in ihrem Begehren, ihrem Empfinden und ihrem sittlichen Urteil unsicher gewordenen Zeit begab, an verwegener Phantasie und leidenschaftlicher Sophistik die Lenz und Klinger zu übertreffen wußte, zeigte seine „Stella, ein Schauspiel für Liebende", eines der wundersamsten Zeugnisse für die verworrene Sehnsucht und den leidenschaftlichen Egoismus der Sturm- und Drangperiode. In den gleichzeitigen Schauspielen mit Gesang „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" trat die lichte Heiterkeit und lyrische Fülle des Goetheschen Wesens auch im kleinen Stoff hervor. Und neben allem, was damals bekannt geworden, standen ja noch die genialen Anfänge des „Prometheus," des „Ewigen Juden", des „Faust", trieb die Goethesche Lyrik unvergängliche Blüten; längst ehe es die deutsche Welt wußte, war Goethe der erste Lyriker der Zeit, wie er auf „Goetz" hin als ihr erster Dramatiker, auf „Werther" hin als ihr erster Romandichter galt.

„Mit Goethes Übersiedelung nach Weimar trat die denkwürdige „Periode seines Schweigens vor dem Publikum" ein. Ältere Werke, deren Anfänge oder weitgediehene Ausführungen er von Frankfurt mit sich gebracht hatte, neuere Dichtungen, zu denen er Anregung und Inhalt aus seinem weimarischen Leben empfing, alle Zeugnisse seines innern poetischen Fortlebens und seiner beginnenden innerlichen Wandlung wurden zunächst nur dem engsten Lebenskreis bekannt, die Großsprecher des litterarischen Marktes wie die Philister der alten Gewöhnung, hielten sich überzeugt, daß Goethes poetisches Talent über der Ministerschaft eingeschlafen sei oder höchstens noch für den Gelegenheitsdienst der Hoffeste erweckt werde. Indes durchlebte der Lyriker, Epiker und Dramatiker eine wundergleiche innere Entwickelung, erntete Frucht auf Frucht aus einem Leben, das er sich in der edelsten Weise still eingefriedigt hatte." Nur

durch wenige Schöpfungen der ersten weimarischen Zeit ging noch der brausende, gärende Geist, welcher einerseits „Prometheus" und andrerseits „Stella" geschaffen hatte. Mit sich selbst und seinem Genius allein, in stark bewegtem, aber seinem innersten Bedürfen entsprechendem Dasein, rang sich Goethe zur Höhe jener poetischen Lebens-Stimmung, jener Auffassung der Dichtung empor, welche die schlicht schöne weihevolle „Widmung" bezeichnet. Daß er während des ersten Jahrzehnts und gelegentlich auch noch später den Hofdichter abgab, wollte gegenüber der Eigenart des Hofes Karl Augusts wenig bedeuten, wer am geringschätzigsten von Festspielen wie „Lila", „Der Triumph der Empfindsamkeit", von Singspielen wie „Die Fischerin" und „Jery und Bätely" denkt, wird weder die leichte Anmut verkennen, die in diesen Gelegenheitsstücken vorwaltet, noch vergessen, daß Goethe in keiner Periode seine Lebensaufgabe mit diesen Spielen als erfüllt betrachtete. Unter den Gaben dieser Art sind doch so köstliche und unvergängliche, wie das kleine bürgerliche Schauspiel „Die Geschwister" oder die Bearbeitung von Aristophanes' „Die Vögel". Und im Spiel von der „Fischerin" erklang jenes wunderbare Gedicht „Der Fischer", jene Ballade, welche zugleich die höchste plastische Anschaulichkeit und die entzückendste Musik der deutschen Sprache in sich schloß:

Labt sich die liebe Sonne nicht
Der Mond sich nicht im Meer?
Kehrt wellenatmend ihr Gesicht
Nicht doppelt schöner her?
Lockt dich der tiefe Himmel nicht
Das feuchtverklärte Blau,
Lockt dich dein eigen Angesicht
Nicht her in ewgen Tau?

In dem Jahrzehnt, dem dies und andere vollendete, nie zu übertreffende Gedichte angehören, reifte der überströmende Reichtum der Goetheschen Natur. Die Zaubergabe der Gelegenheit, jeder Gelegenheit, den höchsten poetischen Ausdruck zu leihen und — ein Beispiel aus tausend — die Erinnerung an einen wackern Menschen wie den Theatermeister Mieding, in ein farbenvolles und leuchtendes Bild der Weimarischen Tage, mit ihrer Lebenslust und ihrem phantasievollen Übermut, zu wandeln, waltete natürlich am freiesten in einer Lyrik, der kein Ton, vom tiefsten schwersten Ernst bis zum üppigsten Scherz, mangelt, welche, wie in tausend Spiegeln, die innere Welt des Dichters, die innere Welt des modernen Menschen auffängt. Goethes goldne Lieder, seine Balladen, seine Elegien und Epigramme, seine hunderte und aber hunderte von vermischten Gedichten bezeugen gleichmäßig, was der Dichter von sich selbst zu rühmen wußte:

Teilen kann ich nicht das Leben
Nicht das Innen, noch das Außen,
Allen muß das ganze geben,
Um mit Euch und mir zu hausen,

Immer hab ich nur geschrieben,
Wie ichs fühle, wie ichs meine,
Und so spalt ich mich, ihr Lieben,
Und bin immerfort der Eine.

Das große dichterische Zeugnis einer in wenig Jahren errungenen künstlerischen Idealität, die wärmstes Leben war und blieb, ward schon 1779 (in erster Bearbeitung) Goethes Schauspiel „Iphigenia auf Tauris", eine Dichtung, welche eine poetisch verklärte, reine Menschlichkeit atmete, mit der Tiefe des Empfindens das edelste Maß verband, in der jungfräulichen Gestalt der Heldin höchste Reinheit und die edelste Würde der weiblichen Natur verklärt und sie dennoch lebenswarm und unmittelbar verkörpert.

In der Einfachheit der Handlung, in der Kunst der Ausführung schließt sich „Torquato Tasso" an die Iphigenia an, eine Tragödie des Genius, deren innerer Reichtum die Lebensfülle, aus der sie erwachsen, die leidenschaftliche Beteiligung des Dichters, in der sie gereift ist, in vollendeter Plastik der Gestalten und höchstem Wohllaut offenbart. — Bewegter als „Tasso", in der That noch 1775, in den letzten Monaten zu Frankfurt, begonnen, in Rom vollendet, stellt sich die Tragödie „Egmont" dar, deren Heldengestalt in ihrer sonnigen Heiterkeit, ihrer dämonischen Vertrauensseligkeit, ihrem göttlichen Leichtsinn, die Verkörperung eines Goetheschen Jugendideals war und blieb und die mit großen sichern Zügen den unüberwindlichen Gegensatz zwischen Niederländern und Spaniern im Stil der vollen historischen Tragödie erfaßte.

Von Goethes späteren dramatischen Dichtungen gehörten die Lustspiele „Der Großkophta" und „Der Bürgergeneral", die Festspiele „Paläophron und Neoterpe", „Was wir bringen", „Pandoras Wiederkunft" und „Des Epimenides Erwachen", auch das groß angelegte Drama: „Die natürliche Tochter" (der erste Teil einer nie vollendeten tragischen Trilogie) sämtlich zu denjenigen Werken des Dichters, an welchen die Welt erst späten Anteil nahm, als die Gewalt und Tiefe der großen Gesamterscheinung des Dichters voll begriffen war und es nahe genug lag, daß auch in den kälteren, minder mächtigen seiner Schöpfungen immerhin Leben, Bedeutung, Geist enthalten sein müsse.

Goethes Leben und Dichten, so tausendstrahlig es ist, erscheint konzentriert in seinem umfassendsten und innerlich größten Werke, dem dramatischen Gedicht „Faust", in welchem der Dichter an die alte, dem Reformationszeitalter angehörige Faustsage anknüpfend, eines der gewaltigsten Daseinsbilder gegeben hat, die irgend eine Litteratur besitzt. Die Umbildung und Vertiefung der Überlieferung zur Tragödie des menschlichen Erkenntnislebens ist einzig Goethes Erfindung. Aber der Anschluß an die Sage bot dem Dichter nicht nur die feste Unterlage gegebener und zum Teil schon plastisch ausgeprägter Gestalten und Situationen, sondern vor allem auch den unersetzlichen Vorteil eines halb mythischen Hintergrunds. Es war die Aufgabe des wunderbaren Gedichts, eine vielgestaltige Welt in sich aufzunehmen, und so hat denn auch niemand noch mit kurzen Worten die ganze Gewalt, die Inhaltsfülle

und den Reiz der sprachlichen Vollendung der Faust-Dichtung darzulegen vermocht. Schon die Anläufe zum Gesamtwerk, der Prolog auf dem Theater, der Prolog im Himmel, der große Monolog Fausts, die Szenen am Ostermorgen, der Spaziergang, die Unterredungen Fausts mit Mephistopheles, stehen in der modernen Dichtung einzig da, aller Zauber immer neuer Lebensoffenbarungen ist in sie eingeschlossen. Die ihnen folgende Gretchen-Tragödie erwies unwidersprechlich das gewaltige, aus den Tiefen unmittelbarer Lebensfülle schöpfende dramatische Talent Goethes. Ihre kühne und doch so traute deutschheimische Anlage, die erschütternde Durchführung begründeten die Sehnsucht nach einem ureigenen deutschen, dramatischen Stil, eine Sehnsucht, die eben nur einmal in den einzig schönen, einzig mächtigen Szenen dieses fast selbständigen Teils der großen Dichtung erfüllt werden sollte. Im zweiten Teil des „Faust“ ergab sich mit innerer Notwendigkeit ein Wechsel des Stils. Da Goethe selbst fühlte, daß der poetische Reif für die Totalität des Stoffs nicht zu schmieden sei, so dachte er „es sich bequemer zu machen, und die höchsten Forderungen mehr nur zu berühren, als zu erfüllen.“ So trat an die Stelle der unmittelbaren, aus der vielgestaltigen Wirklichkeit und dem tiefsten Innern des großen Dichters zugleich geschöpften Darstellung eine mehr symbolische Handlung, die noch immer tief eigentümlich, reichhaltig genug bleibt, aber mit ihrem raschen Wechsel der Bilder, ihren tausend hineingelebten und zum Teil hineingeheimnisten Beziehungen des Kommentators nicht entbehren konnte, dessen die gewaltige, in lyrischer Jugendfülle dahinströmende Dichtung des ersten Teils leicht enträt.

Goethes Natur neigte der epischen Dichtung von Haus aus zu, aber trotz mannigfachen Anläufen und großen Entwürfen („Der ewige Jude“, „Die Geheimnisse“) ward dem Dichter erst in der Mitte seines Lebens die Vollendung einer epischen Dichtung von einem seltenen Gehalt und einem verklärten Realismus gegönnt, eine Dichtung, wie „Hermann und Dorothea“, die seit dem „Werther“ zum erstenmal wieder alle Gemüter ergriff, alle poetisch Empfindenden hinriß. Aus einer Episode der Salzburger Emigration von 1733 gestaltete der Dichter ein Bild deutschen Lebens, fester, im Leben beharrender, mit dem Leben ringender Liebe auf dem Hintergrund der großen Welterschütterung. Die Gestalten des jugendlichen Paares und namentlich die der Dorothea, des tapfern, starken Mädchens, die in schwerem Leid Lebens- und Liebesmut bewahrt hat, gehörten zu den gesundesten, sichersten, klarsten und wärmsten, die der große Dichter schuf. — Dem deutschheimischen Gedicht gedachte Goethe, mit Homer wetteifernd, und um die Wende des Jahrhunderts, mehr als je zuvor, hoffend und fast hartnäckig nach der Antike zurückschauend, eine „Achilleis“ folgen zu lassen, von der indes nur ein Gesang ausgestaltet ward.

Die epische Prosa Goethes erscheint in ihrer männlichen Vollendung im Roman, „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, dessen Held von einem leeren, unbestimmten Ideal in ein bestimmtes, thätiges Leben tritt, ohne die idealisierende Kraft dabei einzubüßen. Der Roman spiegelte die Zeit und

die Bildung der Zeit in wunderbarer Klarheit und schloß ewige, bleibende Elemente genug ein, um auch Zeiten mit völlig veränderten Lebensbedingungen teuer und wertvoll zu bleiben. Goethes dritter Roman: „Die Wahlverwandtschaften" war wiederum ein tragischer. „Niemand verkennt an diesem Roman eine tief leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheut, ein Herz, das zu genesen fürchtet." (Goethe.) Der unentrinnbare Konflikt zwischen einer aus dunklem Naturtrieb erwachsenden, schlechthin unbesieglichen Leidenschaft und einem unwandelbaren Sittengesetz drängt der vernichtenden Katastrophe entgegen, und alle Innerlichkeit der Gestalten, aller Reiz der idyllischen Umgebung, in welcher die Tragödie sich entwickelt und mit Notwendigkeit verläuft, selbst die reife Kunst des Dichters, die durchsichtige Klarheit des Vortrags, verstärken nur die Wirkung dieser herben Katastrophe. Zwischen „Wilhelm Meisters Lehrjahren" und den „Wahlverwandtschaften" entstanden auch eine Anzahl von Novellen, wie die: „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten," „Der Sammler und die Seinen", denen noch im späteren Alter einige ähnliche Produktionen folgten.

An die erzählenden Dichtungen reihte sich aber auch das autobiographische Werk „Aus meinem Leben; Dichtung und Wahrheit" an, in welchem Goethe mit abendlicher Klarheit und liebevollem Behagen sein Jugendleben und seine innere Entwicklung schildert. Und obschon die späteren Teile des Buchs zum Teil im höchsten Alter Goethes entstanden, verrieten sie in keinem Betracht eine Abnahme seiner innern Fülle, seines Lebensmuts, seines künstlerischen Genies. — Zur Ergänzung von „Wahrheit und Dichtung" dienten aus Tagebüchern und Briefen des Dichters redigiert die „Italienische Reise", die „Kampagne in Frankreich", „Die Belagerung von Mainz", „Schweizerreise im Jahr 1797", eine letzte „Reise am Rhein, Main und Neckar in den Jahren 1814 und 1815" und die Annalen oder Tag- und Jahreshefte von 1749—1822", welche letztere denn allmählich in den Goetheschen Altersstil, den Diktierstil, übergingen, der auch in dem Spätlingswerk „Wilhelm Meisters Wanderjahre", einer wunderlichen Kombination von Novellen und Betrachtungen aller Art, vorherrschte.

Wie wunderbar der Anlaß und die gute Stunde den greisen Dichter verjüngen konnten, verrieten nach seinem sechzigsten Lebensjahre nicht nur die schönsten Lieder des „Westöstlichen Divan", sondern auch eine Reihe von ergreifend tiefen und vollendeten Gedichten, die in spätester Zeit entstanden. Als weniger für viele, sei an die „Trilogie der Leidenschaft" und die Dornburger Gedichte von 1828 erinnert, Offenbarungen einer unerschöpflich großen und der irdischen Schranken doch demütig eingedenk bleibenden Natur.

Die universelle Natur und Bildung Goethes erweiterten den Kreis seines litterarischen Wirkens. Was er als Kunstschriftsteller, als Herausgeber der Zeitschriften „Propyläen" und „Kunst und Altertum", als Biograph Winckelmanns und Hackerts, als Kritiker der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" in seiner Jugend, der Jenaer „Litteraturzeitung" in späteren Tagen,

als Naturforscher und naturwissenschaftlicher Schriftsteller (vor allem in der „Metamorphose der Pflanzen") was er in tausendfacher unermüdlicher Lebensarbeit sonst geleistet, wie er in einzelnen Perioden beim Mangel des Gefühls eigener Produktivität selbst als Übersetzer erfolgreich bemüht war der deutschen Litteratur Bedeutendes anzueignen, tritt schon außerhalb des Rahmens unserer Darstellung, wie sehr es auch zum vollen Bild des Großen, Vielseitigen, allen Lagen wie allen Aufgaben Gewachsenen gehören mag. Schließlich wendet sich der Blick aus der Fülle seiner Wirkungen zum innersten Kern seines Wesens zurück. „Die Ansichten über seinen Wert werden wechseln, in verschieden gearteten Zeiten wird er dem deutschen Volk näher oder ferner zu stehen scheinen: niemals aber wird er gestürzt werden können oder sich aus sich selbst auflösen, abschmelzen wie ein Gletscher, von dem, wenn der letzte Tropfen verronnen ist, nichts mehr übrig bliebe; es sei denn, daß eintrete, was bei Homer geschah; daß nach Ablauf von Jahrtausenden, wenn unser Deutsch aufgehört hätte eine lebende Sprache zu sein, ganz entfernte Generationen vorübergehend nicht mehr zu fassen im stande wären, von einem einzigen Menschen sei so vieles und so verschiedenartiges geschaffen worden. Dann könnten Gelehrte, denen ja für einige Zeit geglaubt würde, die Idee aufzubringen versuchen, daß Goethe nur als der mythische Name zu nehmen sei, unter dem die gesamte geistige Arbeit seiner ganzen Epoche verstanden werden müsse." (Hermann Grimm.)

Goethes einzig ebenbürtiger Genosse, Johann Christoph Friedrich (von) Schiller wurde am 10. November 1759 als Sohn des Wundarztes und damaligen Lieutenants in württembergischen Diensten, Johann Kaspar Schiller und seiner Gattin Dorothea Elisabeth Kodweiß, zu Marbach am Neckar geboren. Schillers Vater war ein ehrenfester, den Soldaten in Haltung und Gebaren bekundender Mann, ein strenger Anhänger des lutherischen Bekenntnisses, bei hausbackener Verstandesmäßigkeit nicht ohne tiefgemütliche Charakterelemente. Die Mutter war eine sanftere Natur; Demut und Pflichttreue, daneben innige Religiosität und ein reger Sinn für das Schöne in Natur und Poesie bildeten die Grundzüge ihres Wesens. Der Militärdienst des Vaters führte die Familie während der nächsten Jahre an verschiedene Orte, 1765 nach Lorch, wo der Knabe Friedrich bei dem Ortspfarrer Moser (dem ein Erinnerungszeichen in den „Räubern" gilt) den ersten regelmäßigen Unterricht erhielt, 1768 nach Ludwigsburg. Zwei Jahre später übertrug Herzog Karl dem Hauptmann Schiller die Oberaufsicht über die um sein Lustschloß Solitude gelegenen Baumpflanzungen und Gärten. Der Knabe Friedrich blieb, seinen Schulkursus zu beendigen, in Ludwigsburg zurück, wo er bei dem strengen Magister Jahn Wohnung und Kost hatte, bis ihn der Herzog zu Anfang 1773 als Zögling in seine mit einer Abteilung für künftige Zivildiener verbundene militärische Pflanzschule auf der Solitude kommandierte. Schiller hatte eben damals unter dem Einfluß der Mutter und seiner idyllischen Jugendumgebungen den Plan gefaßt, Theologie zu studieren; er brachte, indem sein Eintritt in die Karlsschule das Aufgeben

dieses Studiums bedingte und er sich zunächst für die Jurisprudenz zu entscheiden hatte, in seiner Weise den Plänen des Herzogs Karl ein Opfer. Doch wurde weder dieses Opfer allzuhart empfunden, noch darf verkannt werden, daß die hohe Karlsschule nach mehr als einer Richtung hin für Schillers Gesamtausbildung segensreich wirkte. Daß der in beschränkten Verhältnissen geborene Knabe eine freie Weltbildung erwarb, war, wenn nicht allein so doch vorzugsweise, der halb militärischen, halb wissenschaftlichen Lieblingsanstalt des Herzogs Karl zu danken. Schillers in der Karlsschule früh hervortretende Neigung zur Poesie war zunächst durch Klopstocks „Messias“ genährt worden, und dieser Anregung entsprang der Plan zu einem Epos: „Moses.“ Tiefer und unmittelbarer wirkten die wilden dramatischen Produkte der Sturm- und Drangperiode auf den jugendlichen Militärschüler ein: Leisewitz' „Julius von Tarent“, Gerstenbergs „Ugolino“, Klingers Erstlingsdramen und Goethes „Goetz“ regten zum Enthusiasmus wie zur Nacheiferung an. Den stärksten Einfluß auf Schillers Richtung und Bildung gewannen aber Plutarch und J. J. Rousseau; am erstern nährte er den Zug seiner Natur zur realistischen Charakteristik, am andern eine überschwengliche Naturbegeisterung, einen ebenso ungestümen wie unbestimmten Freiheitsdrang. Die Karlsschule war 1775 von der Solitude nach Stuttgart verlegt und bei dieser Gelegenheit auch eine medizinische Fakultät an ihr errichtet worden. Schiller ging jetzt vom Rechtsstudium zu dem der Medizin über. Wahrhaft ernst war es dem werdenden Dichter im innersten Grunde doch nur um seine Poesie. Seit 1776 erschienen im „Schwäbischen Magazin“ einzelne Proben seiner Lyrik. 1777—78 begann er die Ausarbeitung einer neuen Tragödie: „Die Räuber“, an deren Vollendung ein Kreis jugendlicher Bewunderer (Scharfenstein, Kapf, Petersen u. a.) in atemloser Spannung Anteil nahm. Um den litterarischen Bestrebungen freier huldigen zu können, ersehnte Schiller seine baldige Entlassung aus der hohen Karlsschule. Aber die 1779 eingereichte Abhandlung „Philosophie der Physiologie“ erregte um ihres „zu vielen Feuers“ und ihrer exzentrischen Ausdrücke willen die besondere Aufmerksamkeit des Herzogs Karl, der ein pädagogisches Experiment nach seiner Weise beliebte und befahl, daß Schiller zur Abkühlung und Abdämpfung noch ein Jahr in der Akademie zu verweilen habe. Gewiß lag in dieser Verfügung der erste Keim des spätern Mißverhältnisses Schillers zu seinem Fürsten, dem er bis dahin eine vollkommen aufrichtige Dankbarkeit und Hingebung gewidmet hatte. Während des solchergestalt aufgezwungenen weiteren Schülerjahres beendete Schiller eine Umarbeitung seiner „Räuber“.

Im Dezember 1780 aus der Karlsschule endlich entlassen, wurde Schiller zum Medikus ohne Portepee beim Grenadierregiment des Generals Augé mit achtzehn Gulden Besoldung ernannt, hoffte sein dürftiges Einkommen durch litterarische Einnahmen zu verbessern, mußte aber schließlich, da sich kein Verleger fand, die „Räuber“ auf eigene Rechnung drucken lassen, womit er sich in Schulden stürzte. Von neuen Dichtungen entstanden in dieser Zeit hauptsächlich die überschwenglichen Oden „An Laura“, zu denen eine Stuttgarter

Hauptmannswitwe, Frau Vischer, den Anlaß gegeben haben soll. Inzwischen erschien das wildgeniale Jugendwerk, in welchem der ganze die Zeit erfüllende Freiheitsdrang, welcher sich in Leben und Dichtung gegen die sozialen und geistigen Schranken der Despotie, der Mode und der Heuchelei empört hatte, noch einmal mit ursprünglicher Gewalt zu Gestalt und Wort kam. Das Werk äußerte trotz aller Auswüchse die mächtigste Wirkung. Schiller ward von Mannheim aus durch den Buchhändler Schwan und den Theaterintendanten v. Dalberg zu einer Bühnenbearbeitung des wilden Gedichts veranlaßt, die mit großem Erfolg im Januar 1782 auf der Mannheimer Hof- und Nationalbühne in Szene ging. Dieser Erfolg legte ihm zuerst den Gedanken nahe, sich ausschließlich der dramatischen Dichtung zu widmen, womöglich eine Anstellung am Mannheimer Theater selbst zu finden. Er begann unmittelbar nach der ersten Aufführung der „Räuber" an einer zweiten Tragödie: „Fiesco, oder die Verschwörung zu Genua", zu arbeiten. Gleichzeitig veröffentlichte er die hervorragendsten seiner Jugendgedichte, mit all ihrer genialen Originalität, mit ihren Auswüchsen und grellen Geschmacklosigkeiten, in einer „Anthologie auf das Jahr 1782", angeblich zu Tobolsk, in Wahrheit zu Stuttgart, wiederum auf Kosten des Herausgebers gedruckt. Aber während Schillers litterarische Thätigkeit in diesem Aufschwung begriffen war, zogen schwere Wetter über ihn herauf. Eine heimliche Reise nach Mannheim und der Umstand, daß eine Stelle in den „Räubern" in Graubünden Anstoß erregt hatte, brachten ihm ein Verbot des Herzogs ein, Komödien und sonst dergleichen zu schreiben und sich ohne Urlaub aus Stuttgart zu entfernen. So reifte der Plan Schillers, sich durch die Flucht dem Druck des heimischen Despotismus zu entziehen. Am 17. September 1782 verließ der Dichter in Begleitung seines treuen Freundes, des Musikers Streicher, Stuttgart, am neunzehnten traf er in Mannheim ein. Er brachte den „Fiesco" fast vollendet mit, auf den er große Hoffnungen für seine Zukunft setzte. Jedoch erfuhr er jetzt, schutzlos, hilflos, wie er war, die schwersten Enttäuschungen. Eine Bitte um einen Vorschuß auf die Fiescodichtung ward abgeschlagen, die Tragödie in ihrer damaligen Gestalt für bühnenunbrauchbar erklärt. Nur Streichers Aufopferung ermöglichte es Schillern, über die nächsten schweren Wochen und Monate hinwegzukommen. Die Freunde nahmen im Flecken Oggersheim in armseligem Gasthause Wohnung und hausten dort sieben entbehrungsreiche Wochen hindurch, während deren der Plan zu dem bürgerlichen Trauerspiel „Luise Millerin" (später „Kabale und Liebe" betitelt) entworfen, der „Fiesco" umgearbeitet, jedoch abermals als bühnenunbrauchbar vom Mannheimer Nationaltheater zurückgewiesen wurde.

Anfangs Dezember öffnete sich dem Dichter ein besserer Zufluchtsort. Einer schon in Stuttgart an ihn ergangenen Einladung der Frau v. Wolzogen folgend, begab er sich auf ein derselben gehöriges Gut zu Bauerbach bei Meiningen. „Fiesco" war inzwischen von dem Mannheimer Buchhändler Schwan gegen ein dürftiges Honorar in Verlag genommen worden und erschien alsbald nachdem Schiller in Thüringen eine der Hand des Württemberger Her-

zogs entrückte Freistätte gefunden hatte. Herzog Karl scheint übrigens niemals ernstlich an die Verfolgung des Flüchtigen, in dem er einfach einen undankbaren Zögling sah, gedacht zu haben. In der winterlichen Stille des Bauerbacher Aufenthalts beendigte Schiller seine „Luise Millerin" (am 11. Januar 1783) und begann im März den „Don Karlos". Der freundschaftliche Verkehr mit dem Meininger Bibliothekar Reinwald (welcher später Schillers Schwester Christophine heiratete) brachte dem Dichter Unterhaltung und Förderung in seine Einsamkeit. Im März traf ein Brief Dalbergs ein. Der Freiherr hatte sich überzeugt, daß von Stuttgart aus keine weitere Verfolgung Schillers stattfinden werde, und begann die früher zurückgewiesene engere Verbindung des Dichters mit seinem Theater wünschenswert zu finden. Die fortgesetzte Korrespondenz hatte zur Folge, daß der Dichter im Juli 1783 nach Mannheim zurückkehrte und im August von dem Intendanten zum Theaterdichter für die dortige Bühne engagiert wurde. Schiller versuchte jetzt in Mannheim heimisch zu werden. Im Januar 1784 ging „Fiesco", 9. März „Kabale und Liebe" zuerst über die Mannheimer Bretter, letzteres fand begeisterten Beifall. Das Stück bekundete Schillers dramatisches Talent in einer völlig neuen Weise. Es stellte Zustände der traurigsten damaligen Wirklichkeit dar, es vergegenwärtigte den ungeheuern Widerspruch der neuen Bildung und der bestehenden alten Verhältnisse mit gelegentlich greller Zeichnung, aber im ganzen doch mit echt poetischer Leidenschaft und Kraft der Charakteristik. Der Erfolg hob Schillers Lebensmut, ohne den materiellen Bedrängnissen, in die er sich fortwährend versetzt sah, ein Ende zu bereiten. Die Aufnahme in die vom Kurfürsten protegierte Kurpfälzische deutsche Gesellschaft (Februar 1784) sah er als „einen großen Schritt zu seinem Etablissement" an. Beim Eintritt las er die Abhandlung „Was kann eine gute stehende Schaubühne wirken?" später „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" betitelt. Sie entwickelte für die dramatische Kunst den edeln Gedanken, der Schillers ganze ästhetische Anschauung auch später beherrschte, daß die Kunst ähnlichen Beruf wie die Religion habe und die Menschheit zu erziehen und zu adeln bestimmt sei. Diese Wahrheit sollte schöpferisch durch den unterdessen fortgeführten „Don Karlos" erhärtet werden, dessen erster Akt in der Zeitschrift „Rheinische Thalia" veröffentlicht wurde, die Schiller im Herbst 1784 herauszugeben begann. Im „Don Karlos" bediente sich Schiller zuerst in seinen dramatischen Dichtungen der gebundenen Rede, gleichsam schon durch den Vers die erhöhte Stimmung, die größere Weihe andeutend, die er diesem Werk mit Recht zusprach. Inzwischen wurde der „Don Karlos" nicht im raschen Zug seiner früheren Dichtungen weitergeführt.

Das Leben brachte dem Dichter jetzt sehr wechselnde und bewegte Eindrücke. Aus der Armseligkeit des Komödiantentreibens und einiger Komödiantenliebschaften riß ihn der Verkehr mit der geistreichen Charlotte v. Kalb, deren Freundschaft und Bewunderung seinem Auftreten ein stolzeres Selbstgefühl gab. Befestigt wurde dasselbe durch eine gleichfalls von Charlotte v. Kalb eingeleitete Vorlesung des ersten Aktes von „Don Karlos" am Darmstädter Hof,

bei welcher Karl August von Weimar anwesend war und dem Dichter bereitwillig den Titel eines herzoglich sächsischen Rats erteilte. Der heimatlose Flüchtling gewann mit diesem Dekret zuerst wieder einen gewissen Boden unter den Füßen. Erfahrungen aller Art hatten Schiller den Aufenthalt in Mannheim mehr und mehr verleidet. Er schaute nach Erlösung, nach beglückteren Zuständen aus und fand von seinem Genius auch jetzt wieder vorgesorgt. Schon im Juni 1784 waren aus Leipzig verschiedene Briefe, Liebesgaben, Bleistiftzeichnungen zweier Verehrerpaare, der jungen Leipziger Gelehrten Chr. Gottfr. Körner und Ferd. Huber und ihrer Bräute Minna und Dorothea Stock, eingelaufen. Schiller beantwortete diese Briefe erst im Dezember, aber nun mit voller Hingabe und enthusiastischer Erwiderung der ihm entgegengebrachten Verehrung. Rasch festigte sich zunächst brieflich eine Freundschaft, die Schiller schon im Februar 1785 den Mut gab, sich ganz in die Arme der neuen Freunde zu werfen, unter denen glücklicherweise Körner, neben dem vollen Idealismus des Herzens, auch Besonnenheit, Weltblick und äußere Glücksgüter genug besaß, um die von Schiller ersehnte Lebenswendung zu verwirklichen. Am 17. April 1785 traf der Dichter bei den neuen Freunden in Leipzig ein, Körner war inzwischen Oberkonsistorialrat in Dresden geworden und in seiner Vaterstadt nicht anwesend; Schiller wurde einstweilen von den Schwestern Stock, von Huber und dem jungen thätigen Verleger Göschen, der mit Körner in geschäftlicher Verbindung stand, freundschaftlich aufgenommen. Während der Sommermonate lebte Schiller in Gohlis bei Leipzig, wo dem Enthusiasmus und Glücksgefühl, in welches ihn die neuen Lebenszustände versetzt hatten, das dithyrambische „Lied an die Freude" gewidmet wurde. Schillers äußere Sorgen hatte Körner durch das großherzige Anerbieten, ihn ein Jahr lang aus der Notwendigkeit des Brotverdienens zu setzen, zunächst beseitigt. Der wahrhaft edle und liebenswürdige Freund hielt mehr als dies Versprechen. Er bereitete in Dresden, wohin er eben seine Minna heimführte, und wohin im September 1785 Schiller und Huber folgten, dem Dichter ein Asyl voll harmlosen Lebensbehagens und feinster Teilnahme an des Dichters Bestrebungen, so daß Schiller diese Dresdener Jahre immer zu seinen glücklichsten Lebensepochen rechnete. In Körners Weinbergsbesitzung zu Loschwitz sowie in seiner Dresdener Stadtwohnung förderte und vollendete Schiller seinen „Don Karlos", entwarf das Schauspiel „Der Menschenfeind" und den unvollendeten Roman „Der Geisterseher" und erwarb sich durch die Fortsetzung seiner Zeitschrift „Thalia" ein täglich wachsendes Publikum. Schiller selbst fühlte sich freilich noch in zu unsicherer Lebenslage, wurde von zu heftigen Wünschen und Erwartungen gequält, um dies idyllische Dasein immer unmittelbar genießen zu können. Im Verkehr mit Körner wurden ästhetische und philosophische Untersuchungen gepflogen („Philosophische Briefe. Julius und Raphael"), deren Resultate zunächst der „Thalia" zu gute kamen. Daneben begann das Interesse an historischen Studien in Schiller rege zu werden; die späteren Arbeiten über die „Niederländische Rebellion", den „Dreißigjährigen Krieg" u. a. reichen mit ihren Wurzeln in die Dresdener Tage zurück. In

„Don Karlos", welches Stück im Laufe der Bearbeitung mancherlei Wandlungen erfuhr, zeigte sich der Dichter in gewissem Sinne über die früheren Arbeiten weit hinausgeschritten. Ein hochidealer Grundgedanke beseelte die sprachlich schöne, sentenzenreiche Dichtung, in welcher der (übrigens erst nachträglich zur Hauptperson erhobene) Posa Schillers edeln Freiheitsdrang und den ganzen Adel seiner schwungvollen Natur verkörpert zur Erscheinung brachte. Dagegen waren die innerliche Wandlung Schillers während der Dichtung selbst und die Änderung des ursprünglichen Plans der Gewalt unmittelbarer dramatischer Wirkung und dem Gleichmaß der Ausführung störend entgegengetreten. Während des Dresdener Aufenthalts wurde der Dichter abermals in ein leidenschaftliches Herzenserlebnis gezogen, aus welchem er nur unter schweren Kämpfen notgedrungen sich befreite. Ein schönes Fräulein von Arnim hatte ihn in ihre Fesseln geschlagen.

Im Juli 1787 riß Schiller sich von Dresden los. Frau von Kalb wünschte ihn in Weimar zu sehen, wohin ihn noch andere Interessen und Hoffnungen zogen. Schiller langte im Juli 1787 in der Musenstadt an, zu einer Zeit, wo Goethe bekanntlich in Italien weilte, Herzog Karl August meist abwesend war und fand bei Wieland, Herder, der Herzogin Amalie, Einsiedel, Knebel und vielen minder hervorragenden Persönlichkeiten achtungsvolle Aufnahme; doch behagte es ihm trotzdem in der Gesellschaft nicht sehr, zumal ihm sein Ratstitel allerlei lästige Etikettenpflichten auferlegte. Am intimsten verkehrte er mit Charlotte v. Kalb, der sein erster Besuch in Weimar zu teil wurde. Gleichwohl traten schon nach dem ersten Jahr Verstimmungen und Zerwürfnisse ein, die erst später wieder dauernder Freundschaft Platz machten. Ende November 1787 führte ein Ausflug nach Bauerbach Schiller einmal wieder mit der mütterlichen Freundin von Wolzogen zusammen, mit deren Sohn er auf der Rückreise zu Rudolstadt bei der Witwe des fürstlich schwarzburgischen Hofjägermeisters von Lengefeld einkehrte, welche er, nebst ihren geistvollen und liebenswürdigen Töchtern Karoline und Charlotte, bereits 1784 in Mannheim flüchtig gesehen und gesprochen hatte. Der Aufenthalt bei diesen ausgezeichneten Menschen that dem Dichter ungemein wohl; es wurde ihm schwer, sich von ihnen zu trennen. In Weimar, wohin Lotte von Lengefeld im Februar 1788 für einige Zeit kam, nahm der Verkehr seinen Fortgang, und Schiller faßte wohl schon zu dieser Zeit eine warme Neigung für seine „junge Freundin." Im Mai siedelte er in das nahe bei Rudolstadt gelegene Dorf Volkstedt über, wo ihm die befreundeten Schwestern, mit denen er nun in sehr häufigen, anregendsten Umgang kam, eine idyllisch-bescheidene Wohnung gemietet hatten. Inzwischen hatte Schiller den ersten Teil seiner „Geschichte des Abfalls der Niederlande" auszuarbeiten begonnen. Es zog ihn trotz Körners Abmahnungen gewaltig zur Geschichte, er wußte recht wohl, daß er ein Gelehrter im Sinne der Akademiepedanten nicht sein und nicht werden könne; aber er fühlte ein Bedürfnis seine Stoffwelt zu erweitern und den Wunsch sich durch Bewährung in einer sogenannten Brotwissenschaft den Druck des Lebens zu erleichtern, der noch immer fühlbar genug auf ihm

lag. Daneben regte sich kräftig die poetische Ader. Im März 1788 waren die „Götter Griechenlands“ entstanden, jene berühmte Klage um die heimgegangene „Religion der Schönheit.“ Die Fortführung der „Thalia“, die Mitarbeiterschaft für Wielands „Merkur“ hatten die weimarische Zeit thätig ausgefüllt; in Volkstedt wurden die „Briefe über Don Karlos“, diese unvergleichlichste aller Selbstkritiken, geschrieben und dazwischen durch die Lektüre Homers und die Übertragung einiger Euripideischen Stücke von dem Dichter der Versuch gemacht, das Griechentum sich trotz mangelnder Sprachkenntnis näher zu bringen. Am 9. September 1788 traf Schiller im Lengefeld'schen Haus zu Rudolstadt zum erstenmal mit Goethe persönlich zusammen, ohne daß jedoch diese Berührung eine innere Annäherung bewirkte. Im November kehrte Schiller nach Weimar zurück. Wieland hatte ihn im Interesse des „Merkur“, der „in Todesnöten lag“, zu Hilfe gerufen. Das Herz des Dichters freilich blieb in Rudolstadt haften, an einem Doppelanker gehalten; denn um jene Zeit und noch eine gute Zeit später schwankte Schillers Neigung zwischen den Schwestern Karoline von Beulwitz und Lotte von Lengefeld, der Traum einer Doppelliebe, Doppelbrautschaft umfing ihn. Noch vor Ende des Jahres bot sich für Schiller eine amtliche Existenz dar. Am 15. Dezember erhielt er durch Goethe ein Regierungsreskript, worin ihm an die Hand gegeben war, sich für eine Professur der Geschichte in Jena einzurichten. Seine „Geschichte des Abfalls der Niederlande“ hatte diese Berufung bewirkt. Schiller fühlte sich überrascht und gestand, als die Sache Ernst wurde, gegen Körner, er habe sich „übertölpeln“ lassen. Eine gesicherte Lebensstellung gewährte das angebotene Amt nicht, denn es war mit keinem festen Gehalt verbunden. Schiller gab ungern seine Freiheit auf und sah sich genötigt, Arbeiten zu betreiben, die ihn von seinem wichtigsten Beruf abzogen. Gleichwohl schlug er offenbar im Hinblick auf seine Beziehungen zu den Lengefeldschen Schwestern das Anerbieten nicht aus. Der Winter verging unter fleißigem Briefwechsel mit den Freundinnen in Rudolstadt und mit Körner, unter Vorbereitungen zur Professur und Arbeiten für den „Merkur“ und die „Thalia.“ In jenem erschien im März 1789 das Gedicht „Die Künstler.“ Als Grundidee bezeichnet Schiller selbst „die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit.“ Das Schöne erscheint ihm als das Symbol des Wahren und Guten; das Endziel aller Entwickelung des Menschen sieht der Dichter in dessen Erziehung zu freier Sittlichkeit, ein ästhetisches Dogma, welches offenbar noch in der Zweckmäßigkeitstheorie verharrt und erst später bei Schiller einer freiern Auffassung der Kunst gewichen ist. Um jene Zeit beschäftigte den Dichter der Gedanke, Friedrich den Großen zum Helden eines Epos zu wählen; der Plan blieb jedoch unausgeführt.

Im Mai trat Schiller sein Lehramt in Jena an. Seine Antrittsvorlesung über: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ fand den größten Beifall und setzte die Universität in förmliche Aufregung. Dem ersten Triumph schlossen sich jedoch bald unangenehme Erfahrungen über die kleinliche Eifersüchtelei deutschen Professorentums an. Im

Juli 1789 gestaltete sich das Verhältnis zu Lotte von Lengefeld zum völligen Herzensbund, dem die um Weihnachten erbetene Einwilligung der Mutter freudig erteilt wurde. Im nächsten Januar verwilligte Herzog Karl August dem Dichter einen Jahrgehalt von 200 Thalern, und 22. Februar 1790 gab der Pfarrer von Wenigenjena in seiner Dorfkirche das Paar in aller Stille zusammen. Es war ein beglückender Bund, der dort geschlossen wurde. Freilich „der Überfluß wohnte nicht in der Häuslichkeit des Jenenser Professors, und die Brotarbeit nahm diesem viele unersetzlich kostbare Stunden weg“. Seit 1790 gab Schiller eine „Sammlung historischer Memoiren“ heraus, und bearbeitete für Göschens „historischen Damenkalender“ die „Geschichte des Dreißigjährigen Kriegs.“ Neben seinen historischen Kollegien las er im Sommer ein Publikum über die Tragödie, für welches er sich durch gründliche Lektüre der Poetik des Aristoteles vorbereitet hatte. Aus diesen Arbeiten erwuchsen die später veröffentlichten Aufsätze: „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, „Über Anmut und Würde“, „Über pathetische Darstellung“ u. a. In dem durch angenehmen geselligen Verkehr heiter und anregend, durch die liebreiche Pflege seitens seiner Gattin traulich und behaglich gewordenen Daheim des Dichters kehrte mit Anfang 1791 als schlimmer Gast eine schwere, lang nachwirkende Krankheit ein. Während Schiller mit seiner Frau im Januar bei dem Koadjutor von Dalberg in Erfurt weilte, befiel ihn ein heftiges Katarrhalfieber; nach scheinbarer Genesung stellte sich in Jena ein Rückfall ein, von dem Schiller sich erst gegen Ende Februar erholte. Seitdem gebot die Schwäche seiner Brust dem Dichter, seine akademische Thätigkeit auf Privatissima zu beschränken. In Rudolstadt, wohin er mit Lotte in den Osterferien zu Besuch gereist war, brachte ihn ein abermaliger Rückfall dem Tod nahe. In dieser Zeit der Trübsal gewährte das Studium der Kantschen Philosophie, in welche der Dichter damals tiefer einzudringen unablässig bemüht war, Trost und Erhebung. Leibliche Kräftigung suchte er mit leidlichem Erfolg im Juni 1791 zu Karlsbad: begreiflich genug, daß Krankheit und Unvermögen zur Brotarbeit auch finanzielle Sorgen im Gefolge hatten, denen Herzog Karl August beim besten Willen nur augenblicklich abzuhelfen vermochte. Unerwartet aber kam Hilfe aus weiter Ferne. Von dem Erbprinzen von Holstein-Augustenburg und dem Grafen von Schimmelmann wurde Schiller für drei Jahre ein jährliches Geschenk von tausend Thalern angeboten und mit innigem Dank vom Dichter angenommen. — Im August 1793 folgte Schiller einem alten Herzenswunsch, der ihn zum Besuch in die schwäbische Heimat zog; er traf zunächst in Heilbronn ein und nahm daselbst Wohnung. Aber auch auf die Solitude und nach Ludwigsburg wagte sich der weiland flüchtig gewordene; an letzteren Ort siedelte er sogar im September über, um den Stuttgarter Freunden näher zu sein. Diese fanden ihn verändert: aus dem Stürmer und Dränger, dem burschikosen Genie der Regimentsmedikustage hatte eine konsequente Selbstentwicklung und Durchbildung den bedeutenden Mann entfaltet, dessen ganze Persönlichkeit das Gepräge durchgeistigter Vornehmheit trug. Im Frühjahr 1794 (nachdem im Oktober 1793 Herzog

Karl das Zeitliche gesegnet hatte) mietete sich Schiller in einem Gartenhaus zu Stuttgart ein; außer Lotte brachte er seinen Erstgeborenen mit, den ihm jene im September 1793 zu Ludwigsburg geschenkt hatte. Während in Stuttgart der Entwurf der seit 1791 ins Auge gefaßten Tragödie „Wallenstein" rüstig fortschritt, modellierte der von der Karlsschule her dem Dichter befreundete Bildhauer Dannecker jene berühmte herrliche Büste Schillers, welche jetzt die weimarische Bibliothek schmückt. Auf einem Ausflug nach Tübingen trat Schiller in die für ihn so bedeutsam gewordene Verbindung mit dem Buchhändler Cotta. Dieselbe sicherte ihm für den Rest seines Lebens einen Verleger, der für alle Schillerschen Leistungen gleich begeistert und thätig, dabei fortwährend bestrebt war, Schillers Einnahmen zu steigern, und dem leisesten Wunsch des Dichters mit wahrhaft rührender, in einer Geschäftsverbindung kaum dagewesener Beflissenheit entgegenkam. Gegenüber den Zeugnissen des Schiller-Cottaschen Briefwechsels, von allen andern entscheidenden Dokumenten abgesehen, wird es geradewegs zu einer, noch immer gern geübten Abgeschmacktheit, Schillers frühere Bedrängnisse zu Hungerleiden und kläglichem Elend zu steigern. Wenn geltend gemacht wird, daß er die Honorare Cottas doch habe „erschreiben" müssen, so muß man im Auge behalten, daß Schiller seit 1794 das seltene Glück zu teil wurde, überall nur das schreiben zu dürfen, was ihm innerster Drang war, und was er geschrieben haben würde, auch wenn ihn Vermögen und die größten Pensionen von aller Notwendigkeit des litterarischen Erwerbs befreit hätten.

Am 15. Mai 1794 traf er mit Frau und Kind wohlbehalten wieder in Jena ein. Als wichtigste litterarische Frucht der Reise brachte er die Anfänge seines „Kallias" mit, welchen er später „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" betitelte. Die zunächst an den Herzog von Augustenburg gerichteten Briefe enthalten die höchsten Resultate der Schillerschen Philosophie und Ästhetik und führen in klassischer Darstellung den Grundgedanken aus, daß der Weg zur Freiheit ein ästhetischer sein und durch die Schönheit führen müsse. Das nächste wichtigste Ereignis in Schillers Leben für ihn und die deutsche Litteratur war der Beginn eines geistigen Verständnisses und bald jener dauernden und unlöslichen Freundschaft mit Goethe, deren wir bereits oben gedacht haben. Nach verschiedenen Annäherungsversuchen, die erfolglos geblieben waren, leiteten einige durch die Jenenser Naturforschende Gesellschaft veranlaßte Gespräche, in denen sich unerwartet Berührungspunkte ergaben, die Vorbereitungen zur Zeitschrift „Die Horen" und namentlich der herrliche Schillersche Brief vom 23. August 1794, in welchem der Dichter sein volles und neidloses Verständnis der großen Natur Goethes an den Tag legte, zu einem Austausch aller Ideen und Kunstanschauungen, dem ein gemeinsames Weiterstreben im tiefsten, nie wieder getrübten Gefühl der Zusammengehörigkeit folgte. Schillers Aufenthalt in Jena gestaltete sich jetzt durch den regen Verkehr mit Goethe, die Freundschaft mit Wilhelm von Humboldt, der hauptsächlich um Schillers willen in der kleinen thüringischen Universitätsstadt verweilte, außerordentlich befriedigend. Seine Gesundheit freilich blieb seit den

schweren Anfällen 1791 und 1792 gebrochen; er konnte nur noch hoffen, „aus dem Schiffbruch seiner Existenz das Wesentliche zu bergen." Niemals vielleicht ist dies kühner, heldenhafter und alle äußern Hemmnisse energischer unter einen großen idealen Willen beugend, geschehen, als damals durch Schiller. Seine Thätigkeit, obschon er sie dem lastenden Siechtum von Monat zu Monat, von Jahr zu Jahr neu abringen mußte, war die einer geistig und körperlich in der Fülle der Kraft, im freudigsten Überschwellen stehenden Natur. Den Sommer und Herbst 1794 beschäftigte Schiller die Ausarbeitung des Aufsatzes über „Naive und sentimentalische Dichtung", und seit dem Juni die Redaktion der Zeitschrift „Die Horen", für welche er neben Goethe und Humboldt eine Reihe der hervorragendsten deutschen Schriftsteller der Zeit als Mitarbeiter und Cotta als Verleger gewonnen hatte. Zugleich bereitete Schiller seit Oktober 1794 die Herausgabe eines „Musenalmanachs" vor, der im Herbst 1795 zuerst erschien und bis 1800 alljährlich fortgesetzt wurde. Einen von Tübingen aus im Frühjahr 1795 ergangenen Ruf zur Übernahme einer Professur lehnte der Dichter ab, nachdem Herzog Karl August ihm für den Fall, daß Schillers Gesundheit ihm „die Schriftstellerei untersage", Verdoppelung seines Gehalts versprochen hatte.

Durch den „Musenalmanach" und Goethes Einwirkung war jetzt Schillers lyrische Ader in neuen reichen Fluß gekommen. Die Gedichte: „Das Ideal und das Leben" (ursprünglich „Das Reich der Schatten" überschrieben); eine der köstlichsten Früchte der Schillerschen Muse, die „Macht des Gesanges", „Würde der Frauen", die Elegie „Der Spaziergang" u. a. sind damals entstanden. Seit Ende 1795 beschäftigte die Freunde die gemeinsame Abfassung jener berühmten Reihe von Epigrammen, welche unter dem Namen „Xenien" in Schillers „Musenalmanach" für 1797 erschienen und wie „mordbrennerische Füchse" in die Saatfelder der litterarischen Philister von rechts und links brachen. Die Anregung war von Goethe ausgegangen, die Ausführung des Plans eine durchaus gemeinsame, obschon Schiller den stärksten und treffendsten Ton anschlug, der Erfolg ein ungeheurer. Zahllose Entgegnungen mehr grober und erboster, als witziger Art, verrieten, wie tief die Pfeile ins Fleisch gedrungen waren. Es galt nun für die Freunde als nächste wohlverstandene Aufgabe, nach der heiterderben kritischen Negation durch positive Leistungen der Nation zu zeigen, wie ernsthaft ihnen die echte Kunst am Herzen lag. Im Frühling 1797 hatte sich Schiller ein im freundlichen Garten gelegenes Häuschen gekauft, in dessen Räumen der froh gestimmte Dichter neue Schaffenslust empfing und während der nächsten Zeit eine große Zahl seiner vorzüglichsten Balladen („Taucher", „Ring des Polykrates", „Kraniche des Ibykus" 2c.) und den „Wallenstein" schuf. Letzterer, unter Schillers dramatischen Werken ohne Frage das größte und mächtigste, wurde im Frühling 1799 mit „Wallensteins Tod" abgeschlossen. „Wallensteins Lager" ging im Oktober 1798, „Die Piccolomini" 30. Januar, „Wallensteins Tod" 20. April 1799 zuerst zu Weimar in Szene. Der Beifall war bei der völligen Neuheit der Erscheinung, der Breite des gewaltigen, inhaltsreichen Werks anfänglich ein

geteilter; aber mit „Wallensteins Tod" steigerte er sich zum Enthusiasmus, und einer jener in der Litteratur seltenen Momente, wo der ganze Wert einer großen Dichtung von den Massen der Durchschnittsbildung augenblicklich empfunden wird, trat ein. Die ersten Auflagen der erschienenen Trilogie fanden, wie aus Cottas Briefen erhellt, reißenden Abgang. Schiller beschloß jetzt, sich ausschließlich der dramatischen Dichtung wieder zuzuwenden, und gab sogar seit 1800 die Herausgabe des „Musenalmanachs" auf. Schon im April 1799 hatte er die Bearbeitung eines neuen tragischen Stoffs begonnen. Die Geschichte der „Maria Stuart" hatte sich ihm schon früher als dankbare Aufgabe geboten; die Ausführung seines Gedichts wurde zwar durch die Entwürfe zu den „Maltesern" und dem „Warbek" zeitweilig unterbrochen, war aber gleichwohl im Juni 1800, bei und nach einem längern einsamen Aufenthalt im Schloß zu Ettersburg, beendigt worden. Das Stück gehört zu den bühnenwirksamsten Schillers, und sein künstlerisches Prinzip, die freibeweglich gewordene dramatische Dichtung wiederum einer strengern Stileinheit zu nähern, tritt in demselben entscheidend hervor.

Inzwischen war Schiller, hauptsächlich um dem realen Theater näher zu sein, nachdem der Herzog ihm seinen Gehalt auf vierhundert Thaler erhöht hatte, im Dezember 1799 nach Weimar übergesiedelt. Die letzte Zeit in Jena war durch eine Krankheit seiner Frau, die ihm 11. Oktober das dritte Kind, nach zwei Söhnen die erste Tochter, geboren hatte, sorgenvoll gewesen; das neue Leben am neuen Orte ließ sich dagegen heiter und freundlich an. In den ersten Monaten des neunzehnten Jahrhunderts unternahm Schiller eine Bühnenbearbeitung des Shakespeareschen „Macbeth", welche nach der Seite der theatralischen Brauchbarkeit nichts zu wünschen übrig ließ, wenn schon sie dem britischen Dramatiker durch das Schillersche Stilprinzip stellenweise Gewalt anthat. Im Juli entschied sich Schiller für die Dramatisierung der Geschichte der Jeanne d'Arc. Mit der Ausführung dieser wunderbar farbenreichen, vom höchsten Schwung des Schillerschen Pathos getragenen Tragödie, welche die Darstellung des Glaubens und des Wunders in die moderne Poesie wieder hereinzog, näherte sich Schiller den Romantikern, mit denen er persönlich verfeindet war. Gleichwohl wirkten auch hier die rein menschlichen Seiten der Charakteristik, die Freiheitsstimmung, welche tendenzlos, aber aus tiefster Seele und unbewußter Vorahnung des Dichters quoll, am stärksten. Dazu stand Schiller in der „Jungfrau" auf jener Höhe theatralischer Kunst, wo der Künstler seines Effekts und Erfolgs in jeder einzelnen Szene gewiß wird. Im April 1801 war die „Jungfrau von Orleans" vollendet; die Aufführung in Weimar unterblieb jedoch zunächst, weil der Herzog persönliche Bedenken gegen die Vorführung dieser „Jungfrauschaft unter dem Panzer" trug. Erst im September sah der Dichter zu Leipzig, wohin ihn die Rückreise von einem längeren Besuch bei Körner in Dresden, geführt hatte, sein Stück auf den Brettern. Dem Bedürfnis des weimarischen Theaters zulieb bearbeitete Schiller im Spätherbst 1801 Gozzis Märchenkomödie „Turandot". Daneben gab das gesellige Leben der Ilmstadt mannigfache Anregung zur Produktion.

In einer von Goethe zusammengebrachten Wochengesellschaft, dem sogenannten Mittwochskränzchen, ertönten zuerst Schillers Lieder: „Die vier Weltalter“, „Die Gunst des Augenblicks“ und „An die Freunde“. Eine von Kotzebue gegen den Dichter angesponnene Intrigue, welche die beiden großen Freunde entzweien sollte, scheiterte gänzlich. Im Februar 1802 hatte sich Schiller in Weimar ein Heimwesen erstanden. In das von dem Engländer Mellish erkaufte bürgerlich-behagliche an der Esplanade gelegene Haus kam im November, auf Herzog Karl Augusts Betrieb, ein Adelsbrief. In den Jahresübergang von 1802 auf 1803 fiel die Beendigung der „Braut von Messina“. Der Versuch, den Schiller in dieser Dichtung, welche in sprachlicher Hinsicht wohl als seine vollendetste und prächtigste bezeichnet werden darf, gemacht hat, um den antiken Chor dem modernen Drama wiederzugewinnen, blieb ein vereinzeltes Experiment und bezeichnete den Höhepunkt der antikisierenden Sinnes- und Kunstrichtung, der sich Schiller und Goethe von dem Stoffhunger und der moralisierenden Rührseligkeit des deutschen Publikums angeekelt, eine Zeit lang gemeinsam hingegeben hatten. Trotzdem hatte die Aufführung in Weimar eine glänzende Wirkung.

Zur Erholung von der strengen Arbeit des tragischen Schaffens bearbeitete Schiller unmittelbar nach Beendigung der „Braut von Messina“ zwei französische Lustspiele: „Der Parasit“ und „Der Neffe als Onkel“; dann aber wendete er sich wieder „zu dem großen Problem, von welchem all sein Denken und Dichten ausgegangen war — zu dem Problem sittlicher Menschenwürde und staatsbürgerlicher Freiheit“. Schon im September 1802 hatte er die Geschichte von „Wilhelm Tell“ als dramatischen Stoff ins Auge gefaßt und Tschudis „Schweizerchronik“ zu studieren angefangen. Im Februar 1804 war das Gedicht beendet, an naturalistischer Wahrheit, nationaler Schwungkraft in Gedanken und Handlung Schillers meisterlichstes Werk, wie große Ausstellungen auch in Bezug auf die dramatische Charakteristik, besonders des Helden, von der Kritik dagegen erhoben worden sind. Die Wirkung des „Tell“ auf den Bühnen übertraf daher auch die aller vorangegangenen dramatischen Dichtungen Schillers. Kaum hatte Schiller die neue dichterische Großthat vollbracht, als er sich schon zu einer andern wendete. Im März 1804 wurde der Plan zu Demetrius entworfen. Doch entführte bereits im April eine mit seiner Frau und den beiden ältesten Kindern unternommene Reise nach Berlin, wohin Iffland dringend eingeladen hatte, den Dichter der neubegonnenen Schöpfung. In Berlin kamen ihm „allgemeine Bewunderung, begeisterte Anerkennung und herzliche Teilnahme“ entgegen. Ifflands Bemühungen dankte er den theatralischen Genuß szenisch vollendeter Darstellungen des „Wallenstein“, der „Jungfrau“ und der „Braut von Messina“. Auf Anregung der Königin Luise bewirkte der Geheime Kabinetsrat Beyme bei Friedrich Wilhelm III., daß an Schiller das Erbieten gestellt wurde, falls er sich in Berlin niederlassen wolle, solle ihm ein Jahrgehalt von dreitausend Thalern nebst anderen Vorteilen zu teil werden. Schiller, welcher ohnehin Weimar ungern verlassen hätte, schlug den Antrag aus, sobald Herzog Karl August ihm auf

die freimütige Darlegung der Angelegenheit seine Pension auf achthundert Thaler erhöht hatte. Bald nach der im Mai 1804 erfolgten Rückkehr gebar Lotte dem Dichter die zweite Tochter. Aber Schiller konnte der neuen Vaterfreuden nicht recht froh werden. Im September meldete er an Körner, daß er sich so unwohl fühle, wie nie nach seinen schwersten Krankheiten. Zwar gelang ihm das im November zur Begrüßung der weimarischen Erbprinzessin Maria Pawlowna von Rußland auf Goethes Zureden gedichtete Festspiel „Die Huldigung der Künste“ über seine Wünsche hinaus, aber der folgende Winter brachte ihm fast keinen schmerzlosen Tag mehr. Peinliche Krämpfe, die ihn schon seit Jahren oft heimgesucht hatten, stellten sich immer häufiger ein. Gleichwohl beschäftigte ihn eifrig der „Demetrius“, den die deutsche Litteratur leider nur als Torso, doch als einen, welcher höchste Vollendung des Ganzen ahnen läßt, besitzen sollte. Daneben entstand die Skizze zu dem Drama „Die Kinder des Hauses“. Als ihm sein Leiden selbständiges Schaffen ganz verwehrte, begann er, „um doch nicht ganz müßig zu sein,“ eine metrische Übersetzung von Racines „Phädra“. Im März 1805 konnte er an Goethe schreiben, daß er wieder mit dem „Demetrius“ im vollen Zug sei. Der Frühling brachte neues Hoffen auf Genesung mit sich, eine ungewöhnliche Reisesehnsucht bemächtigte sich des Dichters. Der Wunsch, die Schweiz zu sehen, war in nie vorher gefühlter Stärke über ihn gekommen. Aber das Verlangen sollte nicht befriedigt werden. Am 9. Mai 1805 in der sechsten Abendstunde endete ein sanfter Tod das Leben des Dichters.

In Schiller schied derjenige große Dichter der klassischen Litteraturepoche Deutschlands aus dem Leben, dessen Poesie alle Kreise der Nation zugleich ergriffen und durchdrungen hatte. Man darf sagen, daß seine Erscheinung geradezu eine einzige war, und selbst Goethe, der sich am tiefsten mit Schiller zusammengelebt hatte und ihm mehr als ebenbürtig war, fand, als er an die Vollendung des Demetrius dachte, daß es „ebenso leicht sei, für Schiller zu atmen, als für ihn zu dichten“ (Hebbel) und mußte sich auf seinen wunderbar schönen feiernden Epilog zu Schillers „Glocke“ beschränken. In Schiller war von Haus aus neben einem starken realistischen Menschendarstellungstalent, einer wahrhaften poetischen Unmittelbarkeit, welche den nachhaltigen Wert der „Räuber“ und des „Fiesco“ verbürgt, längst nachdem deren ethisches Pathos unwirksam geworden ist, ein Element subjektiver Reflektion, ein Zug zur abstrakten Ideenverkündigung lebendig, welcher durch des Dichters frühste Vertiefung und Läuterung eher verstärkt als gemindert wurde. Lag ihm auch die gemeine Nützlichkeitstendenz, welche alle Dichtung nur als Gefäß für moralische Beispiele und Ermahnungen betrachtet, tief unter den Füßen, so waren sein an Rousseau genährtes Freiheitspathos und sein idealer Traum von der allgemeinen Menschenbeglückung lange Zeit stärker als die naive poetische Freude an der Fülle der Einzelerscheinungen und ihrer Wiedergabe. So griffen denn allerdings Schillers Dichtungen oft und leicht über die Grenzen des rein Ästhetischen hinaus, der Dichter ward zum Philosophen. Aber freilich trat eben hier wieder die ganze Stärke und Weihe seiner Subjektivität zu Tage. Was

bei tausend andern leidige Abstraktion und bloße Didaktik blieb, ward unter Schillers Hand zur Poesie. Seine großen allgemeinen Ideen wuchsen in ihm zu einer Macht und Wärme, daß sie sich in Gefühl und Leidenschaft und damit wiederum in Poesie umsetzten und wandelten. Die Hoheit und der sittliche Adel seiner Natur, hinter der nach Goethes herrlichem Wort „das Gemeine in wesenlosem Schein lag", waren mit dem eigentümlichen Zauber verbunden, der die Idealität auf andere überträgt. Schiller ruft gleichsam in jedem Augenblick die höchsten Fähigkeiten, die idealste Stimmung seiner Hörer und Leser empor und legt ihnen sein eigenes erhabenes Pathos in die Seele. Es hat einen tiefen Sinn, daß Schiller vorzugsweise der Dichter der Jugend ist, und daß das Alter, von den Erfahrungen des Lebens gesättigt und nach den Jugendträumen zurückverlangend, gern zu seiner Welt zurückkehrt. Schiller selbst war sich der Eigenart seiner Dichtung und des in ihm vorwaltenden philosophischen Zuges sehr wohl bewußt. Was bei der Schöpfung seiner Jugenddramen noch ganz naiv und instinktiv in ihm obgewaltet hatte, ward, während er am „Don Karlos" dichtete, ohne alle Frage zur Absicht. In voller Deutlichkeit bezeichnete das sein poetisch-philosophisches Glaubensbekenntnis aussprechende Gedicht „Die Künstler" die Gesamttendenz Schillers von Leben und Dichten. In das Land der Erkenntnis, der befreienden, bringt der Mensch nur „durch das Morgenrot des Schönen":

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen,
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand."

Die Schönheit ist dem Dichter durchaus noch propädeutisches Symbol der Wahrheit „die uns frei macht". In den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" findet sich in naturgemäßer, Schillers reifender Erkenntnis entsprechender Steigerung der Gedanke ausgeführt, daß der Weg zu aller Freiheit, auch zur politischen, durch das Ästhetische, durch die Kunst gehen müsse. Dann wirkte Goethes naiv-schöpferische Natur in unendlicher Förderung auf die Natur Schillers, sie allmählich immer entschiedener aus den abstrakten Denkregionen in die Wirklichkeit des Lebens ziehend. Schiller rühmte es wiederholt und ausdrücklich dankend von dem Freunde, daß er ihm die Tendenz, vom Allgemeinen zum Individuellen zu gehen, abgewöhne und ihn umgekehrt von einzelnen Fällen zu großen Gesetzen fortführe. Und Goethe faßte die beiderseitig anziehend und korrektiv aufeinander wirkenden Stellungen, die Schiller und er selbst innehatten, dahin zusammen: „Er predigte das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen." Natürlich blieb Schiller auch jetzt sich selbst getreu und der Dichter der Ideen. Auch in seiner letzten und reifsten Periode noch läßt sich seine Lyrik nur selten als der unmittelbar naturwüchsige Ausdruck der reinen Stimmung betrachten, immer bleibt sie wesentlich eine Gedankenlyrik. Die Freiheit ist ihm die goldene Frucht in der silbernen Schale der Kunst geblieben, wie sie es war von

Jugend auf; Erziehung zur Freiheit galt ihm als Aufgabe der Poesie wie alles geistigen Menschentums. Eine Lehrmeisterin war die Schönheit dem Dichter auch in den Zeiten seines reifsten Schaffens. Dafür geben vor allem jene zwischen 1795 und 1800 entstandenen lyrischen Gedichte Zeugnis, die Schillers ethischen Gehalt, seinen Tiefsinn und sein poetisches Naturell zugleich offenbaren. Immer weniger abstrakt löst Schiller die erhabene Aufgabe, die für ihn die Dichtkunst hatte; eine stets innigere Anschmiegung an die Wirklichkeit der Dinge begleitet seinen Weg vom „Wallenstein" zum „Tell" und „Demetrius". Und so bietet denn die ganze Entwickelung des Dichters das edle Schauspiel unermüdlichen redlichsten Ringens nach den höchsten Zielen seiner Kunst und um die höchsten Güter des Lebens. Immer einheitlicher ward die eigentümliche Verbindung realer, charakteristischer Darstellung und des subjektiven Pathos, in welcher der geheimste Reiz von Schillers Poesie lag und liegt. In diesem Sinne wie in dem der idealen Überwindung aller äußeren Hemmnisse erscheinen Schillers Dichtungen als Thaten, als gewaltige und unvergängliche Zeugnisse einer durchaus vornehmen, groß gestimmten und heroischen Natur. Diese Seite des Schaffens und Wirkens, sozusagen die Heldenhaftigkeit seines geistigen Lebens, ist es gewesen, welche Schiller seiner Nation zum liebsten und verehrtesten unter allen ihren Dichtern gemacht hat.

Ward im Abriß von Schillers Leben schon die Eigenart Schillers als l y r i s c h e r D i c h t e r charakterisiert: eine edelste Subjektivität, welche sich an die höchsten Kräfte und Regungen der menschlichen Seele wendet und in ihrem erhabenen Pathos die eigene Grundstimmung als Grundstimmung der Allgemeinheit annimmt, die Allgemeinempfindung mit sich emporträgt; überschwenglicher Gedankenreichtum, der sich willig der Beschränkung der lyrischen Form unterordnet und alle Zauber der lyrischen Sprache zu Hilfe nimmt, um die Abstraktion in unmittelbares Leben zu wandeln; eine sittliche Würde und Hoheit, welche die Beschränkung der menschlichen Natur und des menschlichen Geschicks wohl empfindet, aber dem Glauben an die Freiheit nie entsagt, so ist es doch immer wieder nötig, darauf hinzuweisen, was Schiller mit breiter Kluft von den abstrakten, didaktischen und rhetorischen Poeten trennt, die so oft glaubten, seine Nachfolger zu sein. Die Vereinigung realer Anschauung, lebendigster Wiedergabe des Wirklichen mit der Gedankenfülle und dem Pathos der Schillerschen Muse läßt sich beinahe an der gesamten Lyrik der zweiten Schillerschen Entwicklungsperiode nachweisen, sie gipfelt in Gedichten wie „Der Spaziergang", in denen Schillers besondere Weise, um mit dem wackern Körner zu reden, „schlechthin unwiderstehlich" ist. Sie wirkt selbst in die rein erzählenden Gedichte hinein, die ernst-edle Stimmung ist in Balladen und poetischen Erzählungen, wie „Die Bürgschaft", „Die Kraniche des Ibykus" und „Der Kampf mit dem Drachen" nicht minder ergreifend, als die fortreißende dramatische Gegenständlichkeit des Vorgangs, die Deutlichkeit der Gestalten, die Pracht der Schilderung.

Daß ein Dichter dieser Anlage und dieses Vermögens, selbst wenn er

es gewollt, sich auf die Länge dem Drama nicht entziehen konnte, sondern die höchste, wirksamste und bleibendste Bethätigung seines Genius auf dramatischem Gebiet suchen mußte, ist für Jeden klar, der Schillers Natur anteilvoll näher tritt. Die volle Gewalt seiner kühnen Erfindungs- und Gestaltungskraft, seiner Charakteristik legt Schiller in den Dramen seiner Sturm- und Drangperiode „Die Räuber“, „Fiesco“ und „Kabale und Liebe“ an den Tag, deren dramatischer Aufbau und Zug, deren heiße, treibende Leidenschaft, deren Mannigfaltigkeit und deren eigentümlicher fortreißender Dialog ihnen, trotz aller Übertreibungen, geschmacklosen Auswüchse und Zeiteinflüsse, unvergänglichen Wert leiht. In einer Zeit wie der Blüteperiode des altenglischen Theaters hätte Schiller vielleicht auf dem in diesen Dramen eingeschlagenen Wege verharren und nur auf weitere Befriedigung des theatralischen Bedürfnisses denken mögen. In der Litteraturperiode, in der er lebte, war eine subjektive Entwicklung und Vertiefung um so unabweisbarer, als ja auch die wilden und scharf charakteristischen Jugenddramen der Befriedigung eines eigenen Empfindens, der Erfüllung einer subjektiven Sehnsucht gedient hatten. Am rückhaltlosesten gab sich, wie schon angedeutet, der Dichter seinem eigensten Bedürfen in der Tragödie „Don Karlos, Infant von Spanien“ hin, in welcher neben einem untrüglichen Blick für das Ganze historischer Verhältnisse und der Energie Schillerscher Charakteristik, das Pathos und die Lyrik, welche Schillers Herz eben damals erfüllten, zu Wort gelangten. In „Don Karlos“ entschleiert der Dichter das Geheimnis seiner Seele und der Reiz, den das Drama nach dieser Richtung hin übt, hat die ästhetischen Bedenken, welche der Bruch mit der ursprünglichen Anlage, gewisse Unwahrscheinlichkeiten der Handlung, die Ungleichheit der einzelnen Teile und die übermäßige Breite gewisser Episoden notwendig erregen müssen, nie recht zur Geltung gelangen lassen. Zwischen „Don Karlos“ und den späteren dramatischen Dichtungen Schillers lag eine lange Pause; als er mit der Trilogie „Wallenstein“ seine große schöpferische Thätigkeit wieder aufnahm, war er inzwischen zum vollendeten Künstler gereift. Ohne sich selbst, seine Anschauung der gesamten Menschheitsgeschichte und sein geläutertes Freiheitspathos in einem der späteren Werke zu verleugnen, ohne von dem Wege zwischen der Shakespeareschen Auffassung des modernen Dramas und der beschränkteren Art der französischen Tragik, den er für den ihm gemäßen, dem modernen dramatischen Bedürfnisse entsprechenden hielt, nach rechts und links wesentlich abzuweichen, vermochte Schiller sich dem Gesetz seiner Stoffe anzuschmiegen. Daher die charakteristische Verschiedenheit und wunderbare Einheit in Werken wie „Wallenstein“ (mit den drei Dramen „Wallensteins Lager“, „Die Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“), „Maria Stuart“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Die Braut von Messina“, „Wilhelm Tell“ und „Demetrius“, in denen allen, neben der kühnen und unwiderstehlichen Subjektivität des Schillerschen Geistes, eine objektiv realistische Fülle der Erfindung, der Menschendarstellung, der Auffassung historischer Verhältnisse und ihrer Rückwirkung auf Charaktere und Schicksale der

Menschen enthalten ist. Vergleicht man die ungebrochene Kraft und den hohen Schwung in Schillers letzten Dramen mit der Fülle seiner unausgeführten, vielverheißenden dramatischen Entwürfe, so wird man auch nach Generationen noch das Geschick beklagen, welches Schiller aus der Mitte seiner Thätigkeit riß, ohne darum zu vergessen, daß er eine große, ganze, in sich vollendete Natur gewesen ist und als solche in der deutschen Litteratur fortwirkt.

Einen Teil und zwar einen bedeutsamen Teil der Zeitgenossenschaft der Dioskuren von Weimar haben wir bereits bei Schilderung der Sturm- und Drangperiode kennen gelernt. Neben die Männer, aus deren Mitte Goethe und Schiller hervorwuchsen und die sie im weitern Verlauf ihrer Entwicklung immer höher überragten, trat aber noch während ihrer besten gemeinsamen Wirksamkeit und vor Schillers Abscheiden ein jüngeres Geschlecht, das zunächst doch nur in einzelnen Gliedern eine stärkere und tiefere Wirkung der klassischen Dichter erkennen ließ. Die Nachahmung folgte auch ihrer Dichtung auf dem Fuße, eine Nachfolge im Geist und Sinn fand nur in einzelnen Fällen statt, Gegenströmungen gegen die künstlerische und menschliche Idealität, gegen die hohen Forderungen der Dichter an sich selbst und die Schaffenden, machten sich mannigfach und leidenschaftlich geltend. Es fehlte zum Glück nicht völlig an Talenten, welche „auf kleinerem Darstellungsgebiet demselben Gesetz folgten, das die beiden Meister für ihre weltumfassende Thätigkeit und das ganz große Gebiet der Litteratur gefunden hatten.“ Zu diesen Talenten gehörten u. a. der beste Volkserzähler und herrliche süddeutsche Dialektdichter Johann Peter Hebel (1760—1822) aus Basel, der in dem Volkskalender: „Der rheinländische Hausfreund“ (1808—1814) jene kleinen Geschichten und Schwänke veröffentlichte, die, als „Schatzkästlein des rheinländischen Hausfreunds“ gesammelt, durch Naivität, köstliche Schlichtheit, gesunden Witz, lebendigste Darstellungsgabe Muster volkstümlicher Erzählungen sind. — Hebels „Allemannische Gedichte“ in der naiv-schalkhaften Mundart des Oberrheins, innig und warm in der Empfindung, sinnlich-lebhaft in der Anschauung, voll glücklichster Treuherzigkeit des Ausdrucks, des Tons, der Stimmung, reihten sich, namentlich in den erzählenden und idyllischen Stücken, an das Beste der deutschen Lyrik und hatten den frohen Enthusiasmus, mit welchem Goethe für sie eintrat, vollauf verdient.

Der bedeutendste Poet aus der unmittelbaren Schule der Meister war Schillers Landsmann Friedrich Hölderlin aus Lauffen am Neckar (1770 bis 1843), eine reine und edle, hochstrebende Natur, welcher jedoch die Kraft gebrach, die Unbill des Lebens, den ungeheuren Widerspruch zwischen der Schönheitssehnsucht im eigenen Busen und den äußern Zuständen siegreich zu überwinden. Eine unglückliche Liebe vollendete, was die quälende Sehnsucht nach einer „nicht entgötterten Welt“ begonnen hatte, Hölderlin verfiel in Irrsinn, in dem er (von 1807 an) Jahrzehnte weiter vegetierte. Seine „Gedichte“ bezeugen, welche schwärmerische Begeisterung für die Natur, welch leidenschaftliches Verlangen nach Freiheit und Schönheit des Lebens, welche Fülle

der Empfindung, welcher Schwung in diesem Dichter lebten, und sein Hauptwerk, der Roman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland" ist gleichsam ein Gedicht in Prosa, aus dem gleichen melancholischen Versenken in die Herrlichkeit des Griechentums und der Trauer um ihren unabwendbaren Untergang hervorquellend, welche Hölderlins Lyrik charakterisieren.

Ein aufrichtiger Bewunderer und Freund Schillers, ward auch Johann Gottfried Seume aus Poserna (1763—1810) von mehr als einer Seite den Lyrikern im Schillerschen Stil hinzugerechnet, während der in allen Wettern des Lebens umhergetriebene, scharfkantige Mann, nur einen heroischen Zug und eine niemals poetisch geläuterte Neigung zür pathetischen Rhetorik mit Schiller gemeinsam hatte. Nicht durch seine rhetorisch abstrakten Gedichte oder das Trauerspiel „Miltiades", sondern durch das originell-charakteristische Buch „Spaziergang nach Syrakus" (1803) erhielt sich Seumes Andenken in der Litteratur.

Einen entschiedenen Gegensatz zu dem rauhen und spröden Seume bildete der Modelyriker jener Tage, den die vornehme Frauenwelt unbefangen über Goethe und Schiller stellte, Friedrich Matthisson aus Hohendodeleben bei Magdeburg (1761—1831), einer der unvergessenen Mitarbeiter des Schillerschen Musenalmanachs. Seine durch poetische Kleinmalerei, Fluß und Glätte des Ausdruckes, Neigung zur sprachlichen Eleganz ausgezeichneten „Gedichte" errangen selbst Schillers Anerkennung. Matthisson verwandt, aber männlicher, frischer als er, war Johann Gaudenz, Freiherr von Salis-Seewis aus Seewis in Graubünden (1762—1834), in seinen Gedichten schlicht, knapp, natürlich, durchaus anmutend. Unter den zahlreichen Lyrikern der Zeit verdient ferner das Andenken von Karl Philipp Conz aus Lorch in Württemberg (1762—1827), und dasjenige der Dichterin Sophie Mereau aus Altenburg (1761—1806) erhalten zu werden. Unter den Erzählern, welche Zeitgenossen Goethes und Schillers waren, seien Friedrich Rochlitz aus Leipzig (1770—1842), Ernst Wagner aus Roßdorf im Herzogthum Meiningen (1768—1812), der Verfasser der Romane, „Wilibalds Ansichten des Lebens" und „Die reisenden Maler" vor Anderen genannt.

Als ein Nachzügler aus älterer Schule, der gleichwohl von einem gewissen Publikum Schiller und Goethe nicht nur zur Seite, sondern kühnlich gegenübergestellt wurde, mußte Chr. August Tiedge aus Gardelegen in der Mark (1752—1841) gelten, dessen Gedichte und namentlich das die Unsterblichkeit versichernde und feiernde Gedicht „Urania" in allen Händen waren.

Eine, alle seither Genannten an geistiger Bedeutung, innerlicher Kraft, an Lebensfülle und Humor hoch überragende dichterische Persönlichkeit, die mit dem biederen Tiedge nur das gemeinsam hatte, daß sie sich vorzugsweise an älteren, vor der klassischen Periode lebenden Schriftstellern gebildet hatte, war Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) aus Wunsiedel im Fichtelgebirge (1763—1825), der nach einer bedrängten Jugend, mit seinen humoristischen Romanen „Leben des vergnügten Schulmeisterleins Wuz in Auenthal", „Die Unsichtbare Loge" und „Hesperus oder

45 Hundsposttage" gerade am Ausgang des Jahrhunderts enthusiastische Anerkennung errang, eine Anerkennung, welche durch Werke wie „Leben Quintus Fixleins", „Der Jubelsenior" und die „Blumen- Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs" nur gesteigert werden konnte. Denn der innere Reichtum dieser Dichtungen lag klar zu Tage und ihre wunderliche Formlosigkeit, ihr Schwelgen in tausend geistreichen Abschweifungen und Einfällen, störte eine Generation nicht, welche die erste volle und frische Wirkung der in der That großen und liebenswürdigen Natur Jean Pauls empfand. — So begleitete denn der lebendige Anteil gerade der Besten den Schriftsteller bei seiner weiteren Entwicklung und wendete sich wie seinen humoristischen Romanen, so auch dem bedeutsamen Versuch im idealen Roman zu, welchen Jean Paul im „Titan" gab. „Titan", die Geschichte eines durch Naturanlage, Erziehung und Lebensschicksale in sich zur idealen Vollendung gelangten Menschen, ließ weder poetischen Gehalt, noch wahrhaft schöne, vollendete Episoden, wohl aber das Gleichmaß des Ganzen und jene höchste künstlerische Einfachheit vermissen, zu der Goethe und Schiller den Weg deutlich genug gezeigt und auch für Andere, nicht nur für sich selbst gebahnt hatten. Immerhin begann mit diesem Erziehungsroman Jean Pauls größte Periode, der folgende humoristische Roman „Die Flegeljahre" darf als sein bestes Werk erachtet werden. Die Anlage war künstlerischer und bedeutender, die Handlung lebendiger und fließender, die Charakteristik, vor allem der beiden Hauptthelden und sich ergänzenden Antipoden Walt und Vult, schärfer als in Jean Pauls übrigen Romanen; es fehlte nicht an jenen prächtigen humoristischen Genrebildern, welche neben den idyllischen Szenen, die wahre Stärke Jean Pauls bildeten. Zwei spätere humoristische Romane, der derbkomische „Dr. Katzenbergers Badereise" und der anspruchsvollere „Der Komet, oder Nikolaus Marggraf" waren glücklich genug angelegt, der letztere blieb gleich den „Flegeljahren" unvollendet, da Jean Paul sich gern ins Einzelste verlor, aber um den Abschluß seiner Werke ziemlich unbekümmert zeigte.

Neben den eigentlich poetischen gab Jean Paul den Deutschen eine stattliche Reihe von vermischten, betrachtenden Schriften, in denen er, wie in den Romanen und Erzählungen, die gleiche Begeisterung, Fülle der Innerlichkeit, die gleiche Jugendlichkeit und nie ermüdende Lust am glücklichen Einfall, eine fortreißende Beredsamkeit und ein träumerisches Reflektieren an den Tag legte. Jean Pauls Gesamterscheinung mit ihren weichen, wemut- und thränenvollen, verschwimmenden Stimmungen, ihrem unter Thränen lachenden Humor, sein Stil mit der wuchernden Fülle von Einfällen, reflektierenden Abschweifungen, Episoden, Einschiebseln, mit seiner Bilderjagd und Citatensucht reizten die spätere Kritik bis zur herbsten Ungerechtigkeit; unter völlig veränderten Zeitstimmungen fing man seit den dreißiger Jahren an, die hohen und unvergänglichen Vorzüge der Schöpfungen des Dichters zu vergessen. Während in Werken wie: „Die unsichtbare Loge", „Hesperus", „Titan" und „Der Komet" in der That nur einzelne humoristische Episoden, einzelne farben-

funkelnde und glänzende Beschreibungen, sowie endlich die zahlreichen „schönen Stellen", welche für Jean Paul verhängnisvoll geworden sind, den Leser noch zu fesseln vermögen, gewähren alle dem Idyll zugehörigen oder wenigstens in ihren Hauptteilen idyllischen Werke wie „Blumen- Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs", ferner „Das Leben des vergnügten Schulmeisterleins Wuz" und „Das Leben des Quintus Fixlein", sowie der größere Teil der „Flegeljahre" einen höheren Genuß und lassen, wenn auch nie völlig frei von Manier, Jean Pauls Talent und fesselnde Eigentümlichkeiten klarer zum Ausdrucke kommen. — Die liebevolle, reine Teilnahme des Dichters an allen Mühseligen und Beladenen, an den Armen, Bedrückten und Bedrängten, sein Blick für das Köstliche im Unscheinbaren, das Große und Ewige im Beschränkten, die Naturliebe und die scharfe Beobachtung des Komischen, sind Eigenschaften und Vorzüge, welche Jean Paul weit über die Modeschriftsteller hinausheben und deren Wirkung oder wenigstens deren Geltung eine unvergängliche bleiben muß.

Von den zahllosen dramatischen Dichtern der Zeit waren es hauptsächlich zwei, welche sich neben und trotz Schiller jener Tagestriumphe erfreuten, die der raschen, sich an Neigungen und Gewohnheiten des Publikums anschmiegenden Tagesproduktion selten versagt sind. Zwei grundverschiedene, in ihrer Weise hochbegabte Naturen, trafen sie nur darin zusammen, daß sie von einem Teil der Kritik dem Idealismus und den strengen Kunstforderungen Goethes und Schillers wie zur Abwehr entgegengesetzt wurden. Der eine dieser beiden Dichter, welcher gleich Schiller und in beschränktem Sinne neben Schiller, aus dem Sturm und Drang in die klassische Periode der deutschen Litteratur hinüberwuchs, war August Wilhelm Iffland aus Hannover (1759—1814), der vom Studium der Theologie zur Bühne überging, als Schauspieler und Regisseur am Mannheimer Hof- und Nationaltheater und seit 1796 als Direktor des Nationaltheaters in Berlin, mit der Theatergeschichte der Zeit unlöslich verknüpft ward. Ifflands Bedeutung als dramatischer Dichter beruhte auf der großen Zahl seiner bürgerlichen Dramen, denen Vorzüge der Sitten- und Situationsdarstellung, wie der Bühnenwirkung, sicher von keiner Seite abgesprochen werden konnten. Die allerdings einseitige Vertretung der schlichten Natur, der ehrenhaften Bürgerlichkeit gegenüber der aristokratischen, der bevorrechteten Gesellschaft der Zeit, gab Ifflands Dramen einen stärkeren Gehalt, erhob einzelne derselben zu sehr charakteristischen und ergreifenden Lebensbildern, mit einem Kern lebendiger Menschendarstellung. Namentlich „Verbrechen aus Ehrsucht", „Die Mündel", „Die Jäger", „Der Herbsttag", „Elise von Valberg", „Dienstpflicht", „Die Advokaten," „Der Spieler" und „Der Fremde" erfreuten sich starker nachhaltiger Wirkungen, und wenn auch auf die moralisierende Rührung vieler Situationen Schillers scharfes Distichon: „Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch" nur allzusehr zutraf, so war doch unzweifelhaft auch ein gesundes und tüchtiges Element in Ifflands bürgerlicher Dramatik vorhanden und der berechtigte Widerstand gegen sie hatte erst da zu be-

ginnen, wo sie höheren und edleren Schöpfungen als naturwahrer oder moralisch vortrefflicher gegenüber gestellt ward.

Vielseitiger und anspruchsvoller, aber wesentlich unerfreulicher zeigte sich die litterarische, vorwaltend dramatische oder vielmehr theatralische Thätigkeit des zweiten Zeit- und Lebensgenossen der großen Dichter, diejenige Kotzebues. August von Kotzebue aus Weimar (1761—1819) erregte schon durch sein buntwechselndes Leben den Anteil der Zeitgenossen. Als Schüler, als Student in Duisburg und Jena, als junger Advokat in Weimar frühzeitig litterarisch thätig, vom Theaterenthusiasmus und Theaterbedürfnis seiner Zeit ganz und gar erfüllt, setzte er die glücklich begonnene Laufbahn als Bühnendichter auch in Rußland fort, wohin er 1781 (aus Weimar verwiesen) gegangen war und wo er zwischen 1785 und 1795 Würden und Vermögen erworben hatte. Von 1797—1814 zwischen Deutschland und Rußland unruhig hin- und herziehend, lebte Kotzebue nach dem Weltfrieden dauernd in Deutschland und fiel bekanntlich unter dem Mörderdolche eines leidenschaftlichen Schwärmers, des Studenten Karl Sand, der in Kotzebue die Verkörperung eines bösen, geradezu teuflischen Prinzips erblickte, die der Schriftsteller mit allen Mängeln leichtfertiger Eitelkeit, beispielloser Charakterschwäche und entschiedener Frivolität denn doch nicht war. Für das Lustspiel wie wenige befähigt, aber in seinen künstlerischen Forderungen von Haus aus lax, nur auf den Beifall des Publikums begierig, und darum auffallend ungleich in seinen Leistungen, hat sich Kotzebue auf jedem Gebiet, dem des ernsten Dramas, der Komödie, des Romans und der Novelle versucht und ganz vom Augenblick abhängig, gute und schlimme Wirkungen bunt aneinandergereiht. Die großen Erfolge seiner Rührschauspiele, wie „Menschenhaß und Reue“, „Gustav Wasa“, „Die Hussiten vor Naumburg“ bezeugten lediglich, daß Kotzebue sich eins wußte mit den bedenklichsten Neigungen und Stimmungen der Zeit. — Berechtigter war die Geltung seiner komischen Werke, unter denen einzelne wie „Die Indianer in England“, „Die Unglücklichen“, „Die beiden Klingsberge“, „Die deutschen Kleinstädter“, „Pagenstreiche“, „Carolus Magnus“, „Die Zerstreuten“, „Pachter Feldkümmel von Tippelskirchen“, „Der Rehbock“, „Der gerade Weg der beste“, die entschiedenste, ja glänzendste Begabung für Erfindung, Handlungsführung, komische Charakteristik, für raschen und witzigen Dialog erwiesen, infolge wirklicher Vorzüge und trotz oder gelegentlich auch wegen ihrer Laxheit sich dauernd auf der Bühne behaupteten. Die ganze Erscheinung wie die Erfolge Kotzebues waren ein stärkster Beweis dafür, daß die Ideale der Humanität, wie diejenigen der ästhetischen Bildung nur einzelne Kreise wahrhaft erfüllten und daß für die Ausbreitung der in den Tagen Goethes und Schillers gewonnenen geistigen Güter auch nach dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts Unermeßliches noch zu thun und zu leisten blieb.

# Die Wiederbelebung der übrigen europäischen Nationallitteraturen.

Die letzte und größte Erhebung der deutschen Litteratur traf mit einer Erhebung gegen die Herrschaft der französischen Regel, des französischen Geschmacks in einigen anderen europäischen Litteraturen, zunächst in der englischen, dänischen und italienischen, gegen den Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts hin aber mit einem denkwürdigen Herabsinken der bis hierher herrschenden und maßgebenden französischen Litteratur zusammen. Nicht ohne Mitwirkung der erstarkten deutschen Poesie, nicht ohne offenkundigen und geheimen Einfluß der Kunstanschauung, welche inzwischen in Deutschland mächtig geworden war, vor allem aber doch aus dem erwachenden nationalen Gefühl, dem entscheidender als zuvor die Litteratur bestimmenden Volksleben heraus, erhebt sich überall im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts eine neue Dichtung, in welcher die Naturlaute echter Lyrik, die neu erwachte und zu ihrem Recht gediehene Phantasie, der Drang nach unmittelbarer Menschendarstellung entschieden vorwalten. Nicht allerwärts erlangt der Sturm und Drang eine so gewaltige Ausdehnung und nachhaltige Kraft, als in Deutschland, nicht bei jedem Volke sind die letzten Resultate der großen Bewegung so herrliche, als in der Goetheschen und Schillerschen Dichtung; aber etwas von der Gärung eines neuen Lebensgefühls, neuer Kunstprinzipien erblicken wir in Nord und Süd und nahezu jede Litteratur hat aus dieser Zeit Gestalten aufzuweisen, die sich heute noch lebendiger Wirkung erfreuen.

Wie billig beginnt die Betrachtung der lebenweckenden Bewegung bei England und der englischen Litteratur. In England waren mit den Schöpfungen der Lillo, Richardson und Fielding die ersten Schritte gethan worden, aus England hatten die großen Befreier der deutschen Litteratur, namentlich Lessing, ihre stärksten Anregungen empfangen, in England war man selbständig bemüht gewesen, Wahrheit der Natur, lebendige Wirklichkeit, echte Empfindung zurückzugewinnen und in die verlornen Ehren gleichsam wieder einzusetzen.

Unter den Dichtern, welche im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts ihren Schritt über die von Richardson und Fielding noch eingehaltne Linie unmittelbarer Lebensdarstellung und Gefühlsaussprache hinaussetzten,

war einer der ersten und nicht bloß für England einflußreichsten Oliver Goldsmith aus Kilkenny West in Irland (1728—1774), der nach einem abenteuerlichen Jugendleben als Schriftsteller und Journalist in London zu Ansehen gelangte. In Goldsmiths Dichtungen „Der Reisende", „Das verlassene Dorf" läßt sich deutlich der Übergang vom älteren Lehrgedicht zum neueren beschreibenden, von lyrischer Stimmung durchhauchten und erwärmten Gedicht erkennen. Goldsmiths gepriesenstes Werk, der Idyllroman „Der Landprediger von Wakefield", wies trotz einer schwachen Erfindung die Vorzüge des echten schlichten Erzählungstons, anmutiger Schilderungen aus der Existenz eines englischen Landpfarrers, einen lyrischen Hauch, einen fröhlichen Humor auf, deren Mischung zudem als durchaus eigentümlich gelten mußte.

Eine noch liebenswürdigere und lebensvollere Erscheinung als Goldsmith war Lawrence Sterne aus Clomnel in Irland (1713—1768), der Pfarrer von Soutton in Yorkshire, welcher sich selbst als Pfarrer Yorick charakterisierte. „Lebendigkeit, Enthusiasmus, Fröhlichkeit des Herzens, unüberwindlicher Widerwille und Abscheu gegen verstellte Ernsthaftigkeit", gegen alle Heuchelei, sind in der That die hervorleuchtendsten Eigenschaften dieses Schriftstellers, welche in seinen unsterblichen beiden Werken, dem humoristischen Roman „Tristram Shandys Leben und Meinungen" und „Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien" vorwalten. Mit wärmstem Anteil, mit wahrer Genialität und echtem Humor ward in diesen Dichtungen das Innerste eigentümlicher Charaktere, das Innerste der menschlichen Seele überhaupt offenbart. Sterne schlug längst verstummte Gemütssaiten klingend wieder an, sein gutmütiger Spott, seine wunderbar feine Ironie über die eignen Thorheiten und jene der Anderen, seine liebreich fröhliche Grundstimmung, seine Beobachtungsgabe für die geheimsten, besten Vorgänge im menschlichen Herzen, seine Anmut des Vortrags, machten ihn zum schönen Geist in der besten Bedeutung des Wortes.

Gleichzeitig mit dem Auftreten Goldsmiths und Sternes begannen neben der häufigeren Neuherausgabe der Shakespeareschen Dramen, dem Wiederaufleben derselben auf der Bühne (namentlich durch David Garrick) jene Herausgaben, jene Halb- und Ganznachahmungen alter Poesie, welche die Phantasie der Leser in eine viel ältere Periode als das Elisabethsche Zeitalter zurückführen sollten. Den ersten entscheidenden Erfolg auf diesen Pfaden errang Bischof Thomas Percy mit der Sammlung „Reliquies of ancient English poetry", welche die altenglischen schlichtkräftigen Balladen vereinigte und überall bewundernde Teilnahme weckte. Das mannigfaltige starke Leben, die Frische und das Kolorit dieser Gedichte brachten der lebenden Generation zum Bewußtsein, wie dürr, abstrakt, rhetorisch und farblos der größere Teil der korrekten französierenden Dichtung gewesen sei. — Eine viel gewaltigere Anmutung an die Empfänglichkeit für alte Dichtung als Percy erhob der Schotte James Macpherson (1738—1796), welcher Übertragungen altgälischer Gesänge als Heldenlieder Ossians, des Sohnes Fingals, veröffentlichte. Von vornherein wurde allerdings die Echtheit der 1760—1765 erscheinenden

Bruchstücke Ossians in Frage gestellt und der Herausgeber, dem, wenn er wirklich eine Fälschung begangen hatte, ein echtes und großes poetisches Talent nicht abzusprechen war, verteidigte sich zweideutig, lau und ungeschickt. Trotz des Schattenhaften der Ossianschen Dichtungen, die im Grunde nur Klagelieder um ein untergegangenes Heldenzeitalter und entschwundene Geschlechter sind, ließ sich dem eigenartigen Reiz ihrer melancholischen Naturbilder, ihrer elegischen Stimmungen nicht widerstehen und so erwies sich denn auch nach vielen Jahrzehnten Streits immer unwiderlegbarer, daß Macpherson einem großen Teil seiner Ossianschen Gedichte keltische Gesänge zu Grunde gelegt und daß seine Hinzuthaten dieselben nicht verbessert hatten.

Eine kühne litterarische Fälschung dagegen waren die Versuche von Thomas Chatterton aus Bristol (1752—1780), der als Advokatenschreiber Manuskripte eines angeblichen poetischen Mönchs aus dem fünfzehnten Jahrhundert (Rowley) veröffentlichte, Gedichte, in denen der Stil der älteren Poesie voller Phantasie und Lebendigkeit nachgeahmt war. Auch auf das siebzehnte Jahrhundert erstreckte sich die Nachahmung: William Henry Ireland gab vor, eine unbekannte Tragödie Shakespeares „König Vortygern“ aufgefunden zu haben, ohne damit besonderen Glauben zu finden.

Alle diese Versuche und Anläufe bewiesen nur, wie tief und unwiderstehlich das Bedürfnis nach einer Dichtung geworden war, die als wahrhafte Schöpfung der Phantasie, die vor allem als unmittelbarer Ausdruck lebendiger Dichterpersönlichkeit gelten konnte. Aber wie in der deutschen bedurfte es auch in der englischen Litteratur noch manchen Schrittes, bevor man zum Ziele gelangte. Sehr entschieden zeugt für diese Wahrheit eine Erscheinung wie diejenige von William Cowper aus Berkhamstead in Hertford (1731—1800), ein Lyriker, welcher in ruhiger Zurückgezogenheit, ja Einsamkeit von der betrachtenden Dichtung, ja im Grunde noch völlig im Rahmen der didaktisch-deskriptiven Poesie, zu unmittelbar lyrischem Ausdruck zu gelangen strebte. In Gedichten wie „Das Tischgespräch“ und „Die Zunahme des Irrtums“, „Wahrheit“, „Klage“ und „Hoffnung“ überwiegen die Reflektionselemente noch bei weitem; in dem vielgenannten und viel nachgeahmten größeren Gedicht „Die Aufgabe“ in Blankversen, rang sich Cowper bereits zu frischerer Bildlichkeit, zu Stellen voll innigen Gefühls und voll lebendiger Kraft hindurch.

Neben Cowper ward Thomas Gray aus London (1716—1771), Professor in Cambridge, mit einigen seiner Gedichte, namentlich mit der „Elegie auf einem Dorfkirchhof“, das Vorbild einer Generation jüngerer Lyriker.

Den entschiedensten Anteil an der Wiedergeburt der britischen Lyrik nahmen indeß die Schotten. Lange schon vor dem großen Dichter, welcher der Zeitgenosse Cowpers war, hatten schottische Poeten von geselligen Neigungen und echter Lebensheiterkeit, das gesellige Lied und die scherzhafte Unterhaltung gepflegt. So Allan Ramsay aus Leadshills in Lanark (1685—1758), so Robert Ferguson aus Edinburg (1751—1774), Advokatenschreiber in seiner Vaterstadt, das poetische Haupt einer fröhlichen Zechergesellschaft und Dichter kräftiger und scherzhafter Trinklieder. Die Wirkungen dieser Poeten

waren über gewisse schottische Lebenskreise nicht hinausgedrungen. Um so breiter, aber auch mächtiger und tiefer war die Wirkung, welche ihr großer Landsmann Burns erlangte. Der Erfolg entsprach hier wirklich einmal der inneren Macht und der Bedeutung einer poetischen Natur, die innerhalb der modernen Litteratur geradezu einzig erscheint. Was ganze Geschlechter bewußt und eben darum vergeblich erstrebt hatten: die lebendige Unmittelbarkeit, war unbewußt und mit einemmal erreicht. Ein Dichter wie Burns stand so außerhalb alles Gewohnten, Erlebten und Überlieferten, daß sein Auftreten als eine Offenbarung der Ursprünglichkeit und des Vorzugs der poetischen Kraft vor aller wissenschaftlichen und geselligen Kultur galt. Der „Pflüger von Ayrshire“, Robert Burns aus der Grafschaft Ayr (1759—1796), war der Sohn eines Pächters, selbst Pächter, der sich hart durchs Leben schlug, aber in Arbeit und mancherlei Not, in Lust und Leid den angebornen Lebensmut, ehrlichen Mannestrotz, und die göttliche Gabe unmittelbaren Gesanges bewahrte. Seine Berühmtheit als Dichter datierte von der Veröffentlichung seiner ersten Gedichtsammlung her, schützte ihn jedoch nicht vor schweren Lebenssorgen, so daß er schließlich froh sein mußte, durch bewundernde Gönner einen kleinen Posten beim Zollamte zu erhalten. Der frühe Tod Burns hinderte, daß er Früchte seiner rasch wachsenden Volkstümlichkeit noch erntete. Von ihm als Dichter gilt vor Tausenden das Bild, daß die Poesie ein verklärendes Licht sei. „Über die niedrigsten Flächen des menschlichen Daseins ergießt Burns die Glorie seines eignen Gemüts, und sie steigen, durch Schatten und Sonnenschein gesänftigt und verherrlicht, zu einer Schönheit, welche sonst die Menschen kaum in dem höchsten erblicken. Seine Seele ist wie eine Aeolsharfe, deren Saiten, vom gemeinsten Wind berührt, in ausdrucksvollen Melodien erklingen.“ (Carlyle.) Der reale Hintergrund zu Burns unsterblichen Liedern waren die schottische Natur und das schottische Volksleben:

Mein Herz ist im Hochland, mein Herz ist nicht hier
Mein Herz ist im Hochland und jagt im Revier!
Da jagt es den Hirsch und das flüchtige Reh —
Mein Herz ist im Hochland, wo immer ich geh’.

Die jüngste politische Vergangenheit Schottlands mit ihren großen und schmerzvollen Erinnerungen, das Liebesleben des Dichters, die glückliche, trotz aller Drangsale immer wieder sorglose Armut desselben, das unerloschene Behagen am kernigen Witz, die reinste Lust an seiner rauhen aber schönen Heimat, alle diese Elemente verschmelzen in Burns Poesie zu einem wundersamen einzigen Ganzen, — jedes seiner Lieder ist durch ein persönliches Erlebnis angeregt und hat dabei doch einen Hauch und Ton, die es zum Gemeingut machen. — Der Dichter bediente sich seines heimischen Dialekts, dem er einzelne seiner ergreifendsten Klänge zu danken hatte, die Hauptsache blieb immer, daß hier eine echt poetische Seele auch wieder den rein lyrischen Grundton der Sprache zu eigen besaß und ihn frei auszuströmen vermochte. Empfindung, Bild und Vers waren hier wieder eins, der tiefe Schmerz wie der jauchzende Übermut ergriffen mit jener geheimnisvollen Macht, die dem Volksliede und aller echten Lyrik innewohnt.

An Burns schlossen sich mehrere andre schottische Volksdichter an, unter denen der „Ettrick-Schäfer" James Hogg (1772—1835), der Erneurer der „Grenzerballaden" und der Verfasser jener farbenreichen poetischen Erzählungen, die unter dem Titel: „Der Königin Wache" gesammelt wurden, ferner der Weber Robert Tannahill von Paisley (1774—1810), der in seinen Liedern einen Burns verwandten Ton anschlug und der Schreiber William Motherwell aus Glasgow (1797—1835), dessen „Harfe von Renfrewshire" in schottischen Herzen noch immer nachhallt, die bedeutendsten waren. Inzwischen wirkte Burns' Poesie bereits auch auf die englische Litteratur herüber. Die Anlehnung an die Wirklichkeit, an die Natur ward auch hier zur Losung, man glaubte zu sehen und zu empfinden, daß das Übergewicht der Reflektion die ganze Poesie des achtzehnten Jahrhunderts in gereimte Prosa verwandelt habe. Jedenfalls schöpften aus dieser allgemeinen Stimmung einzelne Dichter den Mut, sich dem Leben in einer Weise zu nähern, welche die französische Geschmacksrichtung für unzulässig gehalten hatte. Dies that unter andern der Rektor von Trowbridge, Georg Crabbe (1754—1832), Verfasser der Gedichte „Das Dorf", „Das Kirchspielregister", „Der Burgflecken", ein poetischer Realist, ein rücksichtsloser Maler jener Wirklichkeit der häßlichen Armut, des Verbrechens und tiefen Elends, die eben damals, trotz des wachsenden Nationalreichtums Englands, immer mehr um sich zu greifen begannen. Herb, hart und düster erscheint die Lebenswahrheit in diesen Gedichten, denen beinahe jeder versöhnliche Zug fehlt.

Wesentlich liebenswürdiger als Crabbe waren die Schilderer einer harmloseren Wirklichkeit wie John Wolcot, wie der beschreibende Poet Samuel Rogers aus London (1763—1855), der freilich die Neigung zur lehrhaften Poesie nie völlig zu überwinden vermochte. — Eine glänzende, wenn gleich viel mehr versprechende als erfüllende Begabung war Richard Brinsley Sheridan aus Dublin (1751—1816), ein Poet und Politiker, dessen poetische Schöpfungen und Anläufe insgesamt seiner Jugend angehören, der Dichter ergreifender Gelegenheitsgedichte, unter denen die „Trauerrede auf Garrick" berühmt ward und der Verfasser der Lustspiele „Die Nebenbuhler," „Die Kritik," und vor allen „Die Lästerschule," letzteres ein geistreiches, scharf satirisches Lebensbild, eine leis karikierte, aber von schärfster Beobachtung zeugende, in der Gestalt des ehrbaren Schuftes Josef Surface zur Höhe vollendeter Charakterschilderung gediehene Wiedergabe englischer Gesellschaftsverhältnisse. —

Wenn Sheridans Dramen, trotz ihrer Frische und Unmittelbarkeit, keinen Zweifel darüber lassen, daß ihr Verfasser dem Zeitalter Voltaires und Beaumarchais angehörte und der französischen Aufklärung einen Teil seiner Bildung zu danken hatte, so finden wir uns völlig in der Welt der deutschen Stürmer und Dränger bei einer Gruppe von englischen Dichtern, welche man wohl als die „gotische Schule" bezeichnet hat. Der Vorläufer dieser Schule war Horace Walpole aus London (1717—1797), dessen Roman „Das Schloß von Otranto" mit allen seinen Schauerszenen und allem Kitzel

des Grausigen mehr eine litterarische Kuriosität als ein poetisches Werk geheißen zu werden verdient. Interessanter waren die Romane und Dramen von Mathew Gregory Lewis aus London (1763—1818), als Balladendichter glücklich, eigentlich erfolgreich aber mit dem phantastisch grausigen Nachtbild „Der Mönch“, einem Produkt überhitzter Phantasie und geschmackloser Originalitätssucht, das ebenso wie die dramatische Dichtung „Das Geisterschloß“ alle deutschen Stürmer und Dränger überbot. Auch Charles Robert Maturin aus Dublin (1782—1824), dessen Romane „Die Familie Montorio“ und „Melmoth der Wanderer“, eine phantastische Faustiade, und die Dramen „Don Manuel“ und „Bertram, oder Schloß Aldobrand“ das roheste Schwelgen im Schaurigen und Unmöglichen, daneben einzelne Züge wirklicher Kraft und wirklichen Lebens aufweisen, gehörte dieser vorübergehendes Aufsehen erregenden Schule an. Daß die „gotische“ Dichtung, welche besser die barbarisch-phantastische geheißen hätte, auch nur augenblickliche Teilnahme finden konnte, bewies am besten, wie stark das Bedürfnis nach ungewöhnlichem Leben und farbenfrischem Kolorit inzwischen auch beim englischen Publikum geworden war.

Überall in Europa regte sich der gleiche Geist und ward der Doppelschritt zuerst in die Gebiete selbständigen Lebens, selbständigen Stoffes, darnach in diejenigen phantasievoller Behandlung dieses Stoffes gethan. In den kleineren Litteraturen wurden die ersten Vertreter der neuen Anschauung fast immer auch zu Märtyrern ihrer Bestrebungen. Entschieden war dies der Fall bei dem ersten Dichter der neueren dänischen Lyrik, dem Mitbegründer der selbstständigen poetischen Nationallitteratur Dänemarks, dem frühverstorbenen Johannes Ewald (1743—1781), dessen prächtiges Lied „König Christian stand am hohen Mast“, noch heute in Dänemark als Nationallied erklingt. Ewald ward, nach einem abenteuerlichen Jugendleben und nachdem er im Widerstreit mit der in Dänemark noch herrschenden französischen Schule und der unabhängigern, aber nüchtern verständigen Nachahmung Holbergs, zuerst im Stil Klopstocks, dann in seiner eigensten, am alten dänischen Volkslied, durch die Hingabe an dänische Natur und ursprüngliche Volksweise gereiften poetischen Natur, als phantasievoller, gemütswarmer Dichter namentlich auf die Tragödie „Rolf Krake“ und das lebensvolle prächtige Singspiel „Die Fischer“ hin anerkannt. Bevor es dahin kam, hatte er die härteste Not des Lebens und die Verachtung aller derer zu ertragen, welche die Gefühls- und Phantasieregungen des jüngern Geschlechts nicht teilten. Wie vereinzelt Ewald noch stand, bewies die Thatsache, daß bis ans Ende des Jahrhunderts Vertreter des französischen Geschmacks wie J. N. Brun, Rahbeck und P. A. Heiberg und andere auftreten, und große Leserkreise mit ihren kalten und mittelmäßigen Nachahmungen befriedigen konnten.

Stark und vielseitig regte sich unmittelbar nach seinem Erwachen der nationale Litteraturgeist in Italien. Den Italienern, welche so lange die Führer der gesamten europäischen Litteraturentwicklung gewesen waren, welche selbst im Verfall des siebzehnten Jahrhunderts wenigstens ihre eigne Geschmack-

losigkeit, ihre mit dem nationalen Leben zusammenhängende Concettipoesie besessen hatten, mußte es schlechthin unerträglich dünken, ausschließlich die Abschnitzel der französischen Aufklärung, die Gestalten und Sitten der Pariser Komödie, dargeboten zu erhalten. Selbst, wo sie die Formen der Franzosen gelten ließen, regte sich der Wunsch und Drang dieselben mit anderem Leben zu erfüllen. Auch unter der kurzen Herrschaft des französischen Geschmacks blieb eine in Italien entstandene Dichtungsform, das „Dramma per musica“, die Oper, unbestrittenes Eigentum der Italiener. Als Operndichter hatte sich zu Eingang des achtzehnten Jahrhunderts Apostolo Zeno (1668—1750) ausgezeichnet; seinen berühmtesten über ganz Europa gepriesenen Nachfolger fand er in Pietro Antonio Domenico Trapassi, genannt Metastasio aus Assisi (1698—1782) dem Verfasser unzähliger Opern und Kantaten, welcher durch Virtuosität des szenischen Aufbaus und weichen Wohlklang seiner Verse zwei Menschenalter lang das Entzücken der Opernkomponisten und des höfischen Opernpublikums blieb. Ein Hauch wirklicher Lyrik belebte die konventionellen Situationen und die theatralisch-typischen Gestalten seiner Opernpoesie.

Neben dem Opernpoeten erstand der Lustspieldichter, der zwar die französische Schule nicht verschmähte, aber den Unterschied zwischen französischem und italienischem Leben voll ergriff, und für Sittendarstellung und Lebendigkeit des Dialogs die Fundgrube der alten italienischen Komödie wohl auszubeuten wußte. Carlo Goldoni aus Venedig (1707—1793), seit 1760 als Theaterdichter der italienischen Truppe in Paris lebend, ward der Meister eines Charakterlustspiels, das die Mitte zwischen einer bloßen Nachahmung der regelmäßigen französischen Komödie und der raschbewegten, phantasievollen und kühnen italienischen Posse hielt. Am glücklichsten war Goldoni, wenn er sich bewußt und unbewußt (namentlich in den Stücken mit venezianischem Lokalkolorit) der letztern am meisten annäherte. Seine leichte Erfindungskraft und seine gute Laune verleugnete er übrigens auch in den reinen Konversationslustspielen nicht. Unter seinen zahlreichen und erfolgreichen Stücken sind „Der Diener zweier Herren“, „Die schlaue Witwe“, „Die eifersüchtigen Frauen“, „Die Heimkehr vom Lande“, „Chiozzotische Händel“, „Der Karnevalsabend“ Muster in ihrer Art.

Trotz Goldonis Verdiensten durfte es nicht Wunder nehmen, daß ihm in Venedig selbst ein prinzipieller Gegner in dem Grafen Carlo Gozzi (1722—1806) erwuchs. Sobald einmal das Bewußtsein erwachte, daß man sich mit der Franzosennachahmung weit vom Boden der nationalen Vergangenheit und nationalen Kraft entfernt habe, sobald man wieder anfing die Poesie des Trecento und Cinquecento als die eigentlich maßgebende für Italien anzusehen, mußte auch die Opposition gegen Goldonis und seiner Nachfolger Verstandesmäßigkeit erwachen. Freilich war auch Graf Gozzi nicht im stande, die alte commedia dell arte ohne weiteres neu zu beleben, vielmehr mußte er aus Elementen der letzteren und seiner eignen Phantasie eine neue Märchenkomödie schaffen. Gozzis „Prinzessin Turandot“, „Der Rabe“, „König Hirsch“, „Die glücklichen Bettler“ und andere Stücke mischten heitere, tragische

und satirische Elemente in glücklicher Weise und halfen die Zuversicht auf das Wiederaufleben der italienischen Dichtung stärken. Naturgemäß bediente sich die neue litterarische Schule der Waffe der Satire. Ernste Kritik wie ernste Produktion hatten tausendfache Mißstände in Leben und Kunst sich gegenüber, jede Gewohnheit der italienischen Gesellschaft, jedes Herkommen in den öffentlichen Verhältnissen widerstrebte den neuen Forderungen, die Satire drang am ehesten durch den Panzer der trägen Genußsucht und der Gleichgültigkeit. Weit kühner, schärfer, unmittelbarer als Gozzi griff der Dichter Giuseppe Parini aus Bosisio bei Mailand (1729—1799) in das Leben ein. Als Lyriker schlug er in seinen „Oden" männlichere Töne an, als man sie seit langer Zeit zu hören gewöhnt war; seine größere Schöpfung aber, das satirische Gedicht „Der Tag", mit köstlicher Ironie das Tagwerk eines italienischen Nobile, die leere Nichtigkeit eines völlig hohl gewordnen, eleganten Treibens darstellend und mit den lebendigsten Zügen den Müßiggang, die Kleinlichkeit, das läppische, weibische Putz- und Tändelwesen der anspruchsvollen Geselligkeit des italienischen Adels geiselnd, durfte als der erste poetische Ausdruck neuerwachter nationaler Selbsterkenntnis gelten.

Der Aufklärung und ihren Poeten verwandter als Parini, war der satirische Dichter Giambattista Casti aus Prato bei Florenz (1721—1803), eine Zeit lang Operndichter in Wien, dessen Tierepos „Die sprechenden Tiere" eine wunderbare Mischung der leichtherzigen Frivolität des achtzehnten Jahrhunderts und der neuen kühn revolutionären Gesinnung zeigt.

Als der eigentliche zielbewußte, mit dem stärksten Entschluß, die vaterländische Poesie aus ihrer Nichtigkeit zu erlösen, wirkende Reformator der Poesie trat Vittorio Graf Alfieri aus Asti (1749—1803) in die Litteratur. Sprößling eines alten piemontesischen Adelsgeschlechts, „ohne jede Kenntnis der dramatischen Regeln, selbst ohne die Fähigkeit, seine eigne Sprache gut gebrauchen und schreiben zu können", warf sich der hochstrebende Graf mit wildem Ungestüm in Sprach- und Litteraturstudien, und fuhr mit verdoppelter Energie in seinen poetischen Versuchen fort, nachdem er 1777 in innige Beziehung zur Gräfin Luise von Albany, der Gemahlin des englischen Kronprätendenten Karl Eduard Stuart, getreten war. Seit 1779 begann er mit der Veröffentlichung seiner Tragödien und zog allmählich die Augen seines Vaterlandes auf diese Schöpfungen. Den Plan einer dauernden Niederlassung des Dichters mit seiner Geliebten in Paris zerstörte die französische Revolution (deren ingrimmig heftiger Gegner Alfieri ward) und so wählte er für den Rest seines Lebens Florenz zum Wohnsitz; neben den in San Croce bestatteten toskanischen Größen fand der Piemontese, der ein Italiener geworden war, seine letzte Ruhestätte.

Alfieris Persönlichkeit und Schaffen tragen beide das Gepräge jener Herbheit und Schroffheit, das sich so oft bei reformatorischen Naturen findet. Seine Erfindung, voll erhabener Strenge und düsterem Pathos, seine Gestaltungskraft in der Wiedergabe freiheitsdürstender, leidenschaftlich-unbeugsamer, trotziger, willenskräftiger Charaktere, sein knapper und doch dramatischer Dialog, der sich oft zum wirksamsten Lakonismus erhebt, hinterlassen durchgehend

einen herben Eindruck. Tragödien wie „Philipp II.“, „Antigone“, „Die Verschwörung der Pazzi“, „Virginia“, „Orest“, „Saul“, „Mirrha“, „Merope“, grundverschieden in den Stoffen, bringen gleichwohl beinahe dieselbe Wirkung hervor, die Männlichkeit und Strenge, welche den Grundcharakter dieser Poesie bedingten, waren in Italien seit den Tagen Dantes verschollen gewesen.

Aus Alfieris Schule gingen die hervorragendsten italienischen Dichter der nächsten Generation hervor, unter ihnen die Brüder Pindemonte aus Verona, von denen der ältere Giovanni Marchese Pindemonte (1751—1812) hauptsächlich durch das Drama „Adeline und Robert“ seinen Namen sicherte, während sein Bruder Ippolito Pindemonte (1753—1828) mit der Tragödie „Arminius“ und als lyrischer Dichter mit Liedern und Kanzonen, sowie einer italienischen Übertragung der „Odyssee“ Geltung erwarb. — Von reicherer, vielseitigerer Begabung, leider auch unmännlicher, charakterloser, zeigte sich Vincenzo Monti aus Fusignano bei Ferrara (1754—1828), dessen dramatische Dichtungen: „Aristodemo“, „Galeotto Manfredi“ und „Cajus Gracchus“ sich unmittelbar an Alfieris Tragik anschließen, während Montis Lyrik, namentlich die Vision „Auf den Tod Hugo Bassevilles“, mit ihren kühnen phantasiereichen Bildern, der Energie der Sprache das Studium Dantes verrät. Auch Montis Gesamterscheinung bestätigte den wachsenden Drang zu einer neuen geistigen Erhebung Italiens, eine Erhebung, die übrigens schon jetzt vielfach mit den politisch vaterländischen Bestrebungen parallel lief.

Gleichzeitig begannen sich deutsche und englische Einflüsse in der neuitalienischen Poesie geltend zu machen und halfen dieselbe auf alle Fälle mannigfaltiger gestalten. Melchior Cesarotti aus Padua (1730—1808) wirkte durch seine Übertragung des Macphersonschen „Ossian“ auf die Erweckung eines stärkeren Natursinns und des Gefühls für charakteristische Eigentümlichkeit. Größere Resultate brachten die germanischen Einflüsse bei Ugo Foscolo (1778—1827), welcher auf dem sonnigen griechischen Eiland Zante geboren war und als politischer Flüchtling in London starb und dessen Dichtungen Ausdruck einer leidenschaftlich bewegten, von „Vaterlandswut und Ruhmeswut“ beseelten Natur sind. Der Roman „Die letzten Briefe des Jacopo Ortis“ verband die patriotische Schmerzempfindung mit der glutvollen Darstellung einer unglücklichen Liebe. Das berühmte Gedicht „Die Gräber“ ist eine der tiefsten elegischen Schöpfungen der italienischen Litteratur, die Tragödie „Ricciarda“ zeigt, daß und wie die Strenge Alfieris in phantasiereicheren und weicheren Dichtern erfolgreich nachwirkte.

Auch in der spanischen Litteratur begann sich noch vor dem Ablauf des achtzehnten Jahrhunderts neues Leben zu regen. Schon der Sohn eines Hauptvertreters der französischen Schule des früher (S. 513) charakterisierten Moratin, Leandro Fernandez Moratin aus Madrid (1760—1828) näherte sich in seinen Gedichten und Romanzen der altspanischen, realistischen Weise mit starken Schritten; seine Komödien „Die Heuchlerin“, „Das

Ja der Mädchen" und andere, obschon in der Form noch französisch regelrecht, tragen in der Sittenschilderung wiederum ein nationales Gepräge. Viel entscheidender und deutlicher trat dies Gepräge in den Werken eines Dichters wie Nicasio Alvarez Cienfuegos (1764—1809) hervor, unter dessen Dramen die Tragödie „Zoraida" eine ähnliche Bedeutung für die spanische Litteratur hatte, wie etwa Lessings „Emilia Galotti" und Goethes „Götz" für Deutschland. Der völlige Sieg einer neuen nationalen, an die Vergangenheit wie an das gegenwärtige spanische Leben angeschlossenen Dichtung ward durch Manuel José de Quintana aus Madrid (1772—1857) entschieden. Seine Jugendtragödie „Pelayo" und seine lyrischen Dichtungen, von denen die patriotischen den verzweifelten Unabhängigkeitskampf Spaniens gegen Napoleon I. poetisch begleiteten, wurden vorbildlich für ein ganzes jüngeres Dichtergeschlecht, die „Ode an das befreite Spanien" von 1808 und eine Reihe volkstümlicher Lieder blieben nicht nur in hohem Ansehen, sondern im Herzen und auf den Lippen aller guten Spanier lebendig.

Während die gesamten Litteraturen Europas von dem belebenden Hauche durchdrungen oder berührt wurden, welcher kräftig und schöpferisch-nachhaltig zuerst in der deutschen Litteratur erwacht war, führte die große französische Revolution zu einem denkwürdigen Stillstand der geistigen Bewegung in Frankreich, schließlich zu einem Versuch den Klassizismus neu zu beleben, einem Versuch, dem gegenüber sich alle andern Völker unempfänglich, ja entschieden abweisend verhielten. Seit hundert und fünfzig Jahren war es das erstemal, daß zahlreiche französische Dichter und Schriftsteller erstanden, deren Schaffen ohne alle Einwirkung auf das Ausland blieb. Zum erstenmal erkannten gleichzeitig hervorragende Vertreter der französischen Litteratur den inzwischen überall und namentlich in Deutschland eingetretenen Umschwung an und suchten die seit der Revolution abgerissene Verbindung mit anderen Litteraturen unter Verzichtleistung auf die eigene Oberherrlichkeit, wieder herzustellen. Der französische Geist war in eine denkwürdige Übergangsepoche eingetreten, die soldatischen Besieger Europas machten um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts die Erfahrung, daß all ihre Siege ihnen den verlornen Einfluß über Gesellschaft, Sitte und Kunst, den zuletzt Rousseau und Beaumarchais besessen hatten, nicht wieder zu verschaffen vermochten.

Die Revolution selbst brachte keinen Aufschwung der Poesie und nur vereinzelte bedeutende Gedichte. Das berühmteste derselben, der „heilige Hymnus der Revolution", die „Marseillaise" des Joseph Rouget de Lisle aus Lons le Saunier (1760—1836), im April 1792 gedichtet, die erfolgreichste aller patriotischen Dichtungen der Revolutionsperiode, die bedeutendste ihres Verfassers, der „Fünfzig französische Gesänge" hinterließ, stand vereinzelt. Als Dichter der Schreckenszeit und ihrer Feste wirkte ein älterer Lyriker Ponce Denis Ecouchard Lebrun aus Paris (1729 bis 1807), welcher vom Konvent mit dem Namen des „französischen Pindar" geehrt wurde, in seinen alten Tagen aber noch Gelegenheit fand, seine Leier

zum Preise des ersten Konsuls und Kaisers zu stimmen. Seine revolutionären und sonstigen Oden, Episteln und Epigramme zeigen nur einen gewandten Rhetoriker. Ein gefeierter Dichter des Revolutionsjahrzehnts war ferner Marie Joseph de Chénier (1764—1811), der jüngere Bruder des genialen André Chénier, als Sohn eines französischen Generalkonsuls zu Konstantinopel geboren, kurze Zeit Offizier, darnach Schriftsteller, dessen Tragödie „Karl IX." im Herbst 1789 durch ihre revolutionäre Rhetorik, ihre Charakteristik eines schlechten Herrschers ungeheure Erfolge errang. Es folgten die Hymne „Chant du départ", einer der großen revolutionären Gesänge, die Tragödien: „Heinrich VIII.", „Jean Calas" und „Timoleon"; das Spätlingswerk Chéniers „Tiberius" durfte unter dem Kaiserreich nicht aufgeführt werden.

Napoleon I. ließ es sich angelegen sein, bei der allgemeinen Wiederherstellung der Ordnung in Frankreich auch die Poesie wieder zu disziplinieren. Seine persönliche Vorliebe für die Würde, die klare, strenge Regelmäßigkeit und das rhetorische Pathos des Klassizismus wurden für kurze Zeit allgemein. Eine Schule neuklassischer Poeten erstand, unter denen Antoine Vincent Arnault aus Paris (1766—1834) der verhältnismäßig bedeutendste war. Arnaults Dramen: „Marius in Minturnä", „Lucretia" und „Cincinnatus", „Blanca und Montcassin, oder die Venezianer", „Germanicus" u. a. waren korrekte regelmäßige Tragödien im alten Stil, deren Rhetorik durch einen leichten Anflug individueller Wärme über die bloßen frostigen Nachahmungen erhoben ward. Als geistvoller Poet bewährte sich Arnault auch mit seinen „Fabeln."

Weitere Dichter der Kaiserzeit waren Victor Joseph Etienne de Jouy (1764—1846), dessen Tragödien „Tippu Sahib" und Sulla" nüchtern genug erschienen, der aber mit seinen Operndichtungen für Spontini und Cherubini „Die Vestalin", „Ferdinand Cortez" und „Die Abenceragen" der echte Poet des kriegerischen Heroismus, des Waffengerassels und Gepränges der Kaiserzeit ward und mit seinem Buche „Der Einsiedler der Chaussée d'Antin", die gesamte Lesewelt jener Tage gewann; François Juste Marie Raynouard aus Brignolles in der Provence (1761—1836), dessen Dramen „Die Templer" und „Die Stände von Blois" durch den nationalen Stoff ausgezeichnet waren.

„Während die ebengenannten, in ihrer Richtung und Wirksamkeit von der Regierungsgewalt begünstigten Pseudoklassiker die offizielle Poesie Frankreichs bildeten und den Anspruch erhoben, die Zukunft der französischen Litteratur zu bestimmen, erwiesen sie sich bereits seit dem zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts als einflußlos für die schöpferische Fortentwicklung der französischen Litteratur. Vielmehr knüpfte dieselbe an eine Reihe von Erscheinungen und Bestrebungen an, welche, aus der gärenden Zeit emportauchend, von anderen Lebensmomenten als dem neuerwachten Drang zur Ordnung und Regelmäßigkeit, beseelt und bestimmt waren. Die Anfänge der französischen Romantik, die sich zunächst nur als Anfänge einer innerlichern,

lebensvollern Poesie darstellen, zu einem Teil unmittelbar aus der Kraft schöpferischer Naturen hervorgehen, zum andern Teil unbewußt und bewußt unter der Einwirkung des neuen großen Lebens in den germanischen Litteraturen standen, fallen bereits in die Tage der Revolution und des Kaiserreichs und wurden so sehr als Gegensätze zu dem für spezifisch französisch erachteten restaurierten Klassizismus empfunden, daß der später oft wiederholte Vorwurf der unnationalen Gesinnung schon um diese Zeit gegen die lebensvollern Litteraturbestrebungen (namentlich vom Kaiser gegen Frau von Staël) geschleudert wurde.“ (Stern.)

Dieser eben charakterisierte Geist hatte sich zuerst in den Gedichten des unglücklichen André Chénier (1762—1794) geregt. Als Anhänger des Königtums im Januar 1794 eingekerkert und kurz vor Robespierres Sturz, am 25. Juli 1794 hingerichtet, hinterließ Chénier der französischen Litteratur ein kostbares Vermächtnis in seinen Gedichten. Chénier war Gelegenheitsdichter im besten und höchsten Sinne des Worts, unmittelbare Empfindung im einfachen und ergreifenden Ausdruck, träumerische Naturliebe, elegische Innigkeit, klarer Schönheitssinn belebten seine Dichtungen, unter denen die Idyllen „Der Blinde“, „Der junge Kranke“ und „Der Bettler“, die Elegien und Oden „Die junge Gefangene“, „An Charlotte Corday“, „An Fanny“, „Versailles“ und zahlreiche poetische Fragmente, durch Wärme und schlichte Schönheit die gesamte französische Lyrik des achtzehnten Jahrhunderts hinter sich ließen. Talentvolle Lyriker, obschon mit Chénier nicht zu vergleichen, waren auch Charles Hubert Millevoye aus Abbeville (1782—1816) und Marc Antoine Desaugiers aus Fréjus in der Provence (1772 bis 1827), der erste mehr eine elegische, sinnige, der zweite eine lebensheitere, von altfranzösischer Leichtlebigkeit erfüllte Natur, beide aber lebendig und unmittelbar.

Bewußter, absichtlicher als diese Poeten strebte eine hervorragende Schriftstellerin der Revolution und des Kaiserreichs einer Umgestaltung und Neubelebung der französischen Litteratur entgegen. Dies war die Tochter des berühmten Genfer Bankiers und Finanzministers Necker Anna Louise Germaine de Staël-Holstein (1766—1817), seit 1786 mit dem schwedischen Gesandten in Paris, dem Baron von Staël-Holstein, vermählt. Ihr Buch über „Deutschland“ („De l’Allemagne“) entsprang der Sehnsucht nach Unmittelbarkeit und geistiger Freiheit, stellte „mit einer auf französischer Seite bis dahin unerhörten Schärfe und Unparteilichkeit die Grundeigenschaften der beiden Nachbarvölker einander gegenüber“ (Kreyßig) und war vollauf berechtigt, den ganzen Zorn des Soldatenkaisers herauszufordern. In Frau von Staëls Romanen „Delphine“ und „Corinna“ handelt es sich um einen schmerzvollen Protest der weiblichen Empfindung gegen Härte und Heuchelei der Gesellschaft; der bedeutendere der beiden Romane ist ohne Frage „Corinna“, in dessen Erfindung sich die leidenschaftliche Reflektion mit glänzenden und farbenreichen Schilderungen Italiens verbindet. Tiefer noch als Frau von Staël wirkte ihr Zeitgenosse François René, Vicomte de Chateau-

briand aus St. Malo in der Bretagne (1768—1848). Als jüngerer Sohn seines Hauses zum geistlichen Stand bestimmt, darnach Offizier, beim Ausbruch der Revolution 1790 nach Amerika flüchtend, dessen Urwälder er von den kanadischen Seen bis Louisiana durchstreifte, 1792 bei der Armee der Emigranten, weiterhin als Flüchtling in London, 1800 wieder in Frankreich, während des ganzen Kaiserreichs Napoleons I. in beständiger Opposition gegen diesen, sah Chateaubriand nach der Restauration glänzende Tage für sich aufgehen, ward Staatsminister, Gesandter in Berlin und London, Minister der auswärtigen Angelegenheiten, und wiederum Gesandter in Rom, blieb 1830 dem abermals gestürzten und vertriebenen alten Königshause treu und widmete den Rest seines Lebens seinen „Erinnerungen von jenseit des Grabes“.

Chateaubriands große litterarische That war das Buch „Der Geist des Christentums“, in welchem er dem voltairianisch aufgeklärten und revolutionären Frankreich zu erweisen strebte, daß man mit den Heilswahrheiten, den Mysterien und süßen, herzerfüllenden Zaubern des Christentums auch das beste Stück Poesie und reiner Schönheit, deren das Erdenleben fähig ist, verloren habe. „Nicht die Sophisten galt es mit der Religion zu versöhnen, sondern die Welt, welche sie irre führten. Man hatte ihr gesagt, das Christentum sei ein barbarischer Kultus, absurd in seinen Lehrsätzen, lächerlich in seinen Gebräuchen, den Künsten und Wissenschaften feindlich, nicht verträglich mit der Vernunft und der Schönheit, ein Kultus, der zu nichts gedient, als Blut zu vergießen, die Menschen zu fesseln, das Glück und die Aufklärung des menschlichen Geschlechts zu verringern. So mußte man denn zu beweisen suchen, daß von allen Religionen, die je existiert, die christliche, die am meisten poetische, die menschlichste ist, diejenige, welche die Freiheit, die Wissenschaften, die Künste am meisten begünstigt, daß die neuere Welt ihr alles verdankt, vom Ackerbau bis zu den strengen Wissenschaften, von den Krankenhäusern, den Zufluchtsstätten der Armen, bis zu den von Michelangelo erbauten und von Raffael geschmückten Tempeln. Man mußte zeigen, daß es nichts Göttlicheres giebt als seine Moral, nichts Liebenswürdigeres, Prächtigeres giebt als seine Lehren und seinen Gottesdienst. Man mußte zeigen, daß dieser das Genie begünstigt, den Geschmack reinigt, die tugendhaften Leidenschaften entwickelt, den Gedanken kräftigt, dem Schriftsteller edle Formen, dem Künstler vollkommene Vorbilder giebt, daß es keine Schande ist, mit Newton und Bossuet, mit Pascal und Racine gläubig zu sein, mit einem Wort, man mußte jeden Zauber der Einbildungskraft und alle Interessen des Herzens für diese nämliche Religion aufrufen, gegen welche man dieselbe bewaffnet hatte.“ (Chateaubriand.) Aus diesen Gesinnungen heraus entstand ein wunderbares, bald tiefes und lebensvolles, bald flaches und kokettes Werk poetisch gefärbter Beredsamkeit, ein eigentümliches Zeugnis für die überall erwachte Sehnsucht nach Rückkehr und Umkehr, nach Wiedergewinn eines unanfechtbaren Glaubensbodens. Gleichwohl verrieten die dem „Geist des Christentums“ einverleibten poetischen Episoden „Atala“, die Geschichte der Liebe eines jungen Indianerhäuptlings Schakta und einer Halbindianerin

Atala und „René“, die Geschichte eines Helden, dessen Schwester eine sündige Leidenschaft für ihn faßt, die sie im Kloster begräbt, während er in den Urwäldern und Steppen Amerikas Vergessen sucht, wie äußerlich und weltlich eitel die neuchristliche und neukirchliche Empfindung zumeist blieb. Das Beste in diesen Büchern waren doch die Nachklänge Rousseauscher Empfindung und träumerischer Natursehnsucht, war der Ausdruck eines „Weltschmerzes“ der ganz unabhängig von den religiösen Überzeugungen Chateaubriands blieb. Auch die kleine Dichtung „Der letzte der Abenceragen“ erwies sich als eine charakteristische Vorläuferin der französischen Romantik. Zwei größere Dichtungen: „Die Natchez“, welche den Untergang der roten Urbevölkerung Amerikas klagend darstellt, und „Die Märtyrer“, die Frucht einer Wallfahrt Chateaubriands nach Jerusalem, wiederholen in breiterer Weise die Grundmotive, welche in den frühern Werken des Schriftstellers vorwalten, ohne diese Jugenddichtungen zu übertreffen oder ihnen in Frische und Reiz auch nur gleichzukommen.

# Die Romantik.

Die große und allseitige Erhebung der nationalen Litteraturen, welche um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts eintrat, hatte überall den Bruch mit der einseitigen Verstandesaufklärung und der aus ihr erwachsenen Kunsttheorie zur Voraussetzung gehabt. Naturgemäß wuchs die Stimmung, in der man sich zuerst gegen die Herrschaft der Nüchternheit erhoben, zuerst wieder Gemüt und Phantasie in ihre Rechte eingesetzt hatte, während der Jahrzehnte, die dem ersten Neuaufschwung folgten, in die Tiefe wie in die Breite und die Romantik erschien ursprünglich nur als eine Fortbildung der großen Ideen und starken Empfindungen, aus denen die klassische Litteratur hervorgegangen war.

Nur zu bald aber mischten sich den gesunden und vollberechtigten Elementen ungesunde hinzu, die subjektive Willkür und das übersteigerte Selbstgefühl der romantischen Poeten und Philosophen, die unruhig suchende Originalitäts- und Großmannssucht, verbanden sich der lebendigeren Empfindung für das Nationale, der Abneigung gegen die Nützlichkeitstendenz in der Kunst, dem Widerwillen gegen die platte Alltäglichkeit, mit denen allein man sich noch nicht von den großen Trägern und Vertretern des klassischen Humanitätsideals getrennt hatte. Zur ästhetischen gesellte sich binnen kurzem eine politisch religiöse Richtung, die mit dem ganzen geistigen Erbe des achtzehnten Jahrhunderts aufzuräumen suchte. In dem großen Kampfe, den die Völker Europas gegen das zerstörende Nivellement der französischen Revolution und die brutale Alleinherrschaft des napoleonischen Weltreichs zu bestehen hatten, half die Romantik die Freude am eigenen Wesen, an der nationalen Besonderheit, den Glauben der einzelnen Völker an sich selbst erhalten und stärken. Mit dem Verlangen nach nationaler Eigentümlichkeit traf das innerste Bedürfnis nach religiöser Empfindung und Erhebung zusammen und die romantische Dichtung ward zur Trägerin beider. Indem sie die ausschließliche Mustergültigkeit der antiken, namentlich der griechischen Litteratur bestritt, zu der sich Goethe und Schiller mehr oder minder bekannt hatten, indem sie die Blicke auf die Schätze der romanischen, der mittelalterlichen, der orientalischen Litteratur hinlenkte, gab sie tausendfache Anregungen und arbeitete der wissenschaftlichen Erkenntnis ganzer Zeitalter entscheidend vor. Doch alle diese Leistungen und Vorzüge

wurden verdunkelt und schließlich in den Augen der Massen aufgehoben, als die Romantik und hier wiederum in erster Linie die deutsche Romantik, sich entweder in ein nichtiges, jeden Bezug auf das Leben, jede Wirkung auf das Leben verschmähendes Spiel, in die romantische Ironie auflöste oder die tendenziöse Lobrednerin mittelalterlicher Staats- und Gesellschaftszustände, die Dienerin des modernen Neukatholizismus, der jesuitischen Weltunterwerfung ward. Von den Tagen an, wo wenigstens eine Anzahl der romantischen Dichter die ersehnte, stürmisch geforderte, heiß erstrebte Einheit von Poesie und Leben im Schoß der alten Kirche erblickte, war der unbedingte und unversöhnliche Gegensatz der romantischen Schule zur klassischen Litteratnr, zu allen Idealen der vorangegangenen großen Zeit entschieden. In einzelnen Litteraturen, welche keinen schöpferischen Aufschwung wie jenen der Goethe-Schillerepoche gesehen hatten, trat dieser Gegensatz nicht so schroff und hart hervor, als in Deutschland. Aber er blieb vorhanden und kürzte überall die Lebensdauer der romantischen Poesie, er half eine schonungs- und anerkennungslose Verdammung ihrer gesamten geistigen Richtung zeitigen, welche bis in die Gegenwart herüberwirkt. Gleichwohl mußten die Gegner der Romantik, die nicht verkappte Nachfahren der armseligsten Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts waren, eine große Bedeutung der Romantik in der Weltlitteratur, wie in der menschlichen Kultur einräumen. „Als geistige und poetisch philosophische Reaktion enthält die Romantik jedoch zahlreiche Keime, ja Bildungen des fortschreitenden wie sich entwickelnden menschlichen Geistes. Die älteren Romantiker führen in die deutsche Poesie einen neuen Ton ein und geben ihren Werken eine neue Färbung, erneuern außerdem die Stimmungen und Motive der Volkslieder, Volksmärchen und Volksbücher. Sie wirken anfangs befruchtend auf die deutsche Wissenschaft; die germanistischen Studien, die etnographischen und juristischen Forschungen, die romanische und indische Philologie, die naturphilosophischen Systeme und Träume wurden von der Romantik ursprünglich inspiriert. Poetisch haben sie das Stimmungsleben ihres Volkes bereichert, wenn sie auch mehr krankhaften als gesunden Stimmungen Ausdruck verliehen. Kritisch haben sie ursprünglich mit Erfolg Erweiterung des geistigen Gesichtskreises erstrebt. Religiös haben die besten unter ihnen in der ersten Jugend die Verinnerlichung des Gefühls angestrebt." (Brandes.) Und was solchergestalt der der Romantik nichts weniger als geneigte Kritiker gerechterweise der deutschen romantischen Schule zugestehen muß, das gilt in gleichem, ja in erhöhtem Maße von der Romantik auch in anderen Litteraturen. Wo die romantischen Dichter in Deutschland vielfach nur die Nachfolger der Stürmer und Dränger, vor allem die Nachfolger Goethes waren, erschienen die Romantiker anderer Litteraturen als die ersten oder doch die poetisch bedeutenderen Befreier, wo die Deutschen durch Reflektion und Studium den Zugang zu gewissen verschütteten Brunnen der Poesie gewinnen mußten, strömten eben diese Brunnen den Dichtern anderer Völker noch frisch aus dem unmittelbaren oder wenigstens erst kurz vergangenem Leben zu. Unter dem Hauch der Romantik entfalteten sich namentlich in den kleineren Ländern Europas die ersten

poetischen Blüten der Neuzeit und der inzwischen mächtig gewordene Gedanke einer Weltlitteratur beförderte die Wechselwirkung aller romantischen Dichtung von einem Volke zum andern.

Die Periode der Romantik zeigt sich als eine schwer zu begrenzende, weil die Umbildungen und späteren Lebensäußerungen des romantischen Geistes, die Übergänge, welche von der Romantik zur modernen Litteratur führten, ihr bald zugerechnet, bald abgesprochen werden. Jedenfalls gehörten ihr die ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts in dem Sinne, daß die Romantik rückwirkend selbst Dichter berührte, die ihr voraufgegangen waren, entzog sich doch der große Genius der Zeit, der gewaltige Goethe, ihrem Einfluß nicht ganz, und daß sie trotz widerstrebender und abweichender Talente in dieser Zeit allen Litteraturen die Richtung gab. Das Emporwachsen und die allmähliche Ausbreitung der Romantik fiel mit den großen Weltkriegen zusammen, sie übte ihre stärkste und zugleich ihre breiteste Wirkung in jenem tiefen Frieden, welcher dem Sturze Napoleons folgte und der von 1815 bis 1848 nur vereinzelt und nur augenblicklich durchbrochen ward. Ja der tiefe Friede selbst wäre ohne das Vorwalten der romantischen Ideen und Zeitströmungen vielleicht undenkbar gewesen, Philosophie, Dichtung und soziale Bedürfnisse waren auch in dieser Periode den äußeren Gestaltungen des politischen Lebens vorangegangen. An den falschen und ungesunden Richtungen der Romantik hatte die Erschöpfung der Völker nach einem Vierteljahrhundert voll Revolutionen und Kriege, die tiefe Ermüdung der europäischen Menschheit unzweifelhaft einen großen Anteil und mit der ersten Regung einer frischeren, männlicheren Stimmung mußte die Alleinherrschaft der Romantik in Frage gestellt werden, ohne daß darum eine völlige Beseitigung des von ihr Gebrachten und Gewonnenen eintrat.

Als die Gründer und geistigen Häupter der „romantischen Schule“ in Deutschland sahen sich jene Gebrüder Schlegel an, die durch ihre polemischen Neigungen, durch ihren Orakelton, in welchem sie die Theorie einer romantischen Universalpoesie, eine „esoterische Poesie“ verkündeten, deren Ideal nur durch eine divinatorische Kritik charakterisiert werden könne, die allein unendlich erscheine, weil sie allein frei und nur auf die Willkür des Dichters gestellt sei, eine Schar von jüngeren Talenten um sich vereinigten, ja diese Talente lenkten, während ihr eigenes schöpferisches Vermögen unendlich geringer war, als das der besseren unter ihren unmittelbaren Anhängern und Freunden. — Der ältere der beiden Brüder, August Wilhelm Schlegel aus Hannover (1767—1845), Sohn des Liederdichters Johann Adolf Schlegel, nach seinen Studien in Göttingen Hauslehrer in Amsterdam, demnächst als Schriftsteller und Professor in Jena lebend, zwischen 1802 und 1817 ein Wanderdasein führend, das hauptsächlich durch seine Verbindung mit Frau von Staël veranlaßt ward, von 1819 bis zum Schlusse seines Lebens Professor an der neugegründeten Universität Bonn, suchte als selbstschaffender Dichter, wie als schöpferischer Kritiker Ansehen zu gewinnen. In seinen Gedichten waren es vor allem formelle Vorzüge, die glücklich geschickte Nach-

bildung südlicher Formen, prächtige Einzelstellen und Bilder, geistvolle Satiren und Epigramme, die sich wirksam erwiesen, im ganzen verrieten aber sowohl seine größeren poetischen Erzählungen, als das Schauspiel „Jon" den Mangel eigentlicher Gestaltungskraft deutlich genug. Alle Vorzüge seines Geistes brachte Schlegel als poetischer Übersetzer zur Geltung, sowohl sein „Spanisches Theater" als die „Blumensträuße italienischer spanischer und portugiesischer Poesie", vor allem jedoch seine Übertragung von Shakespeares Dramen, von denen er „Romeo und Julie", „Der Sommernachtstraum", „Julius Cäsar", „Was ihr wollt", „Der Sturm", „Hamlet", „Der Kaufmann von Venedig", „Wie es euch gefällt", „König Johann", „Richard II.", „Heinrich IV.", „Heinrich V.", Heinrich VI.", „Richard III." übersetzte (die Sammlung ward erst spät unter Ludwig Tiecks Namen und Obhut von verschiedenen Übersetzern vollendet), waren Meisterleistungen und hätten Schlegel, auch ohne die zahllosen litterarischen Händel und ohne fortgesetzte Selbstberühmung, seines Namens Unsterblichkeit gesichert. Als Kritiker und Litterarhistoriker griff er vielseitig, mannigfaltig, oft scharfsinnig, oft willkürlich in die deutsche Litteraturentwicklung ein; auch auf diesem Gebiete war es ihm gegönnt in einem Hauptwerke, den Vorlesungen „Über dramatische Kunst und Litteratur", seine Anschauungen und den seltenen Tiefblick für poetische Naturen und Schöpfungen, zusammenhängend, mit geistiger Schärfe und lebendiger Beredsamkeit darzulegen.

Eine ebenfalls reich begabte und doch zum höchsten, was er erstrebte, nicht begabte Natur war auch der jüngere Bruder Friedrich Schlegel (1772—1829), welcher sich, nach kurzer Thätigkeit als Kaufmann, philologischen und litterarischen Studien, darnach ausschließlich dem litterarischen Berufe widmete und nachdem er mit einer „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer" hervorgetreten, sich mit seinem Bruder August Wilhelm zur Herausgabe des „Athenäum", als eines Organs der romantischen Schule, vereinigte. Seine Verbindung mit Dorothea Veit, der Tochter Moses Mendelsohns, die sich durch einen Roman „Florentin" der Romantik anschloß, war die persönliche Vorbereitung zu dem unvollendet bleibenden Roman „Lucinde", in welchem der Kultus ästhetischer Sinnlichkeit gefeiert werden sollte, während sich in Wahrheit eine widerwärtige kalte Lüsternheit im philosophischen und artistischen Faltenwurf darstellte. Auch Fr. Schlegels Tragödie „Alarkos" verriet ein „peinliches Streben, bei gänzlichem Mangel an Phantasie aus allgemeinen Begriffen ein Kunstwerk hervorzubringen". (Körner.) Die spätere Entwicklung Fr. Schlegels ward durch seinen und seiner Gattin Übertritt zur katholischen Kirche bestimmt, an die Stelle der „Willkür des schöpferischen Dichters" trat jetzt jene Unterordnung unter den „großen gottgewollten Zweck des Christentums, in dem alle Freiheit erreicht und beschlossen ist". Von der neukatholischen Tendenz Fr. Schlegels war sein anregendes und bahnbrechendes Buch „Über Sprache und Weisheit der Inder" (1808) noch frei gewesen, um so stärker, einseitiger trat dieselbe in den „Vorlesungen über die neue Geschichte", und in jenen „Zur Ge-

schichte der alten und neuen Litteratur" hervor. Sie waren es hauptsächlich, durch welche der Romantik das Gepräge künstlicher Mittelalterlichkeit, des späteren Ultramontanismus, aufgedrückt wurde. Als lyrischer Dichter gelang es Schlegel einigemal für die Fülle seiner Empfindung, die Tiefe seiner Sehnsucht den ergreifenden Klang zu finden, im ganzen blieb es auch bei ihm die formelle Virtuosität, die geistreiche Gewandtheit, welche ihn vom großen Troß der Poeten schied.

Unter den jüngeren Dichtern, welche sich zu Ende der neunziger Jahre an die Brüder Schlegel anschlossen, waren es vor allen zwei: Novalis und Tieck, auf welche die größten Hoffnungen gebaut wurden, Hoffnungen, von denen nur ein kleiner Teil in Erfüllung gehen konnte. Friedrich von Hardenberg (als Dichter Novalis) aus Wiederstedt in der Grafschaft Mansfeld (1772—1801), früh an der Schwindsucht gestorben, war der erste unter den Romantikern, welcher in seinem Roman: „Heinrich von Ofterdingen" die eigenste Welt- und Kunstanschauung der neuen Schule darzustellen unternahm und mit der Erziehung eines Dichters auch die Erziehung des vollendeten Menschen zu schildern gedachte, da „die Poesie gar nichts besonderes", vielmehr „die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes" ist. Die mystische Sehnsucht nach der „blauen Blume" drückte die tiefste Sehnsucht dieses Geschlechts nach einem großen Augenblick erlösenden Wunderglaubens und erlösender Schöpferkraft aus, der ganze Roman sollte von nichts weniger als „vom Ursprung der Welt, von der Entstehung der Gestirne, der Pflanzen, Tiere und Menschen, von der allmächtigen Sympathie der Natur, von der uralten goldnen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und Poesie, von der Erscheinung des Hasses und der Barbarei und ihren Kämpfen mit jenen wohlthätigen Göttinnen und endlich vom zukünftigen Triumph der letzteren, dem Ende der Trübsal, der Verjüngung der Natur und der Wiederkehr eines ewigen goldenen Zeitalters" handeln. Außer dem „Ofterdingen" dichtete Novalis „Hymnen an die Nacht", sowie geistliche durch schlichte, innige Frömmigkeit ausgezeichnete Lieder, welche zu den schönsten und unvergänglichsten lyrischen Dichtungen der Romantik zählen.

Mindere Tiefe und lyrische Ursprünglichkeit, aber größere Vielseitigkeit des Talents, umfassendere Bildung legte Ludwig Tieck aus Berlin (1773 bis 1853) an den Tag. Die halb improvisatorischen Schöpfungen dieses Dichters, welche dazu vielfach das Gepräge der Laune und Willkür tragen, wurden von seiner eigenen Zeit ebenso entschieden über- wie von den späteren Geschlechtern ungerecht unterschätzt. In Tiecks Produktion lassen sich drei Perioden unterscheiden, deren erste die Romane: „Abdallah," „William Lovell" und „Peter Leberecht" umfaßt, Schöpfungen, in denen neben der subjektiven Leidenschaftlichkeit und Phantastik, die Einflüsse der Berliner Aufklärung auf den jungen Schriftsteller noch ganz unverkennbar sind. Zum romantischen Dichter erhob sich Tieck zuerst in den „Volksmärchen", in welchen er teils ältere Stoffe: „Graf Peter von Provence und die schöne Magelone", „Die Haimonskinder", „Die Schildbürger", teils eigene Erfind-

ungen gestaltete, unter denen „Der blonde Eckbert“ ein zwar krankhaftes, aber unübertroffenes Stimmungsmeisterstück bleibt, dem die späteren: „Der getreue Eckart“ und „Der Tannhäuser“, beinahe gleichkommen. „Franz Sternbalds Wanderungen“, eine Art romantischer „Wilhelm Meister“, sprachen zuerst den Enthusiasmus des Dichters und seiner Gesinnungsverwandten für mittelalterliches Leben und mittelalterliche Kunst aus. Die romantischen Dramen, welche Tieck gleichzeitig zu dichten begann, wendeten sich in direkter Polemik gegen die Aufklärung und Altklugheit, gegen den nüchternen Verstand, der das Leben meistern will und doch überall durch den schlichten Sinn, das tiefere Gemüt und die phantasiereiche Natur beschämt und besiegt wird. Dies Lieblingsthema oder vielmehr diese Grundanschauung variierte der Dichter in einer ganzen Reihe von Werken, den Dramen und Märchenkomödien: „Ritter Blaubart“, „Der gestiefelte Kater“, „Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack“, „Die verkehrte Welt“, zumal aber in den drei letzten „Lustspielen“, deren Ironie und Humor sich überall gegen die Nüchternheit und Selbstüberhebung der „aufgeklärten“ Welt wendet. Weder diese Komödien, noch die phantastischen, größeren Dramen „Genoveva“, „Kaiser Oktavian“, „Fortunat“ vermochten, trotz allem Zauber der Phantasie, trotz einer Fülle wahrhaft poetischer Motive und Momente, trotz lebendiger, humoristischer Gestalten, eine tiefere Wirkung zu erzeugen. Ganz abgesehen von ihrer Unaufführbarkeit leiden sie sämtlich unter der geistreichen Willkür, unter dem launischen Spiel mit Formen und jener ächt romantischen Ironie des Dichters, die sich gegen die eigenen Gebilde kehrt und während sie über denselben zu stehen meint, sie geradezu auflöst. „Fortunat“, sowie die kleineren Erzählungen: „Liebeszauber“, „Die Elfen“ und „Der Pokal“, welche Tieck mit den älteren Dichtungen im „Phantasus“ zu einer Art Einheit verband, bildeten den Übergang zu des Dichters dritter Periode, in welcher eine Reaktion seines ursprünglichen Naturells, seiner Bildung und Erziehung, gegen die prinzipielle Phantastik und die kunstauflösende dichterische Willkür eintrat. Rasch nacheinander entstanden seine dem Stoff nach teils historischen, teils modernen Novellen, durch deren Folge er einen großen Einfluß auf die Entwickelung der neuen Litteratur gewann. Die Gesamtheit der Tieckschen Novellen erwies sein großes Erzählertalent, in den vollendetsten gab er kleine Kunstwerke, in denen eine wahrhaft dichterische Aufgabe mit rein poetischen Mitteln gelöst ward, mit andern bahnte er leider jener Gesprächsnovellistik den Weg, in welcher das epische Element ganz zurücktritt und die Erzählung nur das Gefäß für die Darlegung gewisser Meinungen und Bildungsresultate wird. Als die vorzüglicheren müssen „Die Gemälde“, „Die Reisenden“, „Der Alte vom Berge“, „Die Gesellschaft auf dem Lande“, „Die Verlobung“, „Des Lebens Überfluß“, „Der junge Tischlermeister“, ferner die Novellen mit historischem Hintergrund, „Der griechische Kaiser“, „Der Tod des Dichters“, „Dichterleben“ und des Dichters bedeutendstes leider unvollendetes Spätlingswerk „Der Aufruhr in den Cevennen“ gelten. Die letzte größere Schöpfung Tiecks, der Roman

„Vittoria Accorombona", brachte neben den Vorzügen auch wieder die Mängel eines launisch willkürlichen, im Wesentlichen improvisatorischen Talents empfindlich zum Bewußtsein.

Zu Tiecks romantischen Jugendgenossen gehörte H. W. Wackenroder aus Berlin, der Verfasser der „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" und der „Phantasien über Kunst", dessen Schriften Tieck ebenso wie die vieler älteren und neueren Autoren herausgab.

Der ersten Gruppe der deutschen Romantiker gesellte sich schon zu Anfang des neuen Jahrhunderts eine zweite. Hervorragend in dieser waren Klemens Brentano aus Frankfurt a. M. (1778—1842) ein reiches, aber verworrenes und mit Lust irrgehendes Talent, dessen subjektive Unarten, da sie gleichsam nur letzte Ergebnisse der allgemeinen romantischen Neigungen waren, auch der gesamten Romantik zur Last gelegt wurden. Schon in seinen Erstlingsdichtungen, dem Lustspiel „Ponce de Leon" und dem Roman „Godwi, oder das steinerne Bild der Mutter" herrschte eine krankhafte Verwilderung der Phantasie, welche auch durch die eingehende Beschäftigung mit den deutschen Volksliedern und der mit Achim von Arnim gemeinsam veranstalteten Sammlung „Des Knaben Wunderhorn" nicht geheilt ward. Sie durchzieht des Dichters Hauptschöpfungen die „Romanzen vom Rosenkranz", eine Art katholischer Faustdichtung voll mächtiger Momente, deren voller und klarer Durchführung die Kraft Brentanos nicht gewachsen war, sowie das historisch-romantische Drama „Die Gründung Prags" und weicht höchstens in einzelnen vortrefflichen Erzählungen (Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl), einzelnen Märchen und Gedichten.

Eine gesündere, stärkere, bei allem Übermaß der Phantasie der festen Gestaltung fähigere Poetennatur war Brentanos Schwager Ludwig Achim von Arnim aus Berlin (1781—1831), dessen beide Romane „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, eine wahre Geschichte, zur lehrreichen Unterhaltung armer Fräulein aufgeschrieben", und vor allem „Die Kronenwächter" und dessen beste, phantasievollste Erzählungen mit Unrecht vergessen wurden.

Auch Friedrich, Freiherr de la Motte Fouqué aus Brandenburg (1777—1843), der mit dem Heldenspiel „Sigurd, der Schlangentöter" die deutsche Poesie wieder in die Welt des Nordens zurückführen wollte, dessen einst hochgefeierte Romane „Der Zauberring" und „Die Fahrten Thiodulfs des Isländers" zwar manieristisch, in der Ausführung aber voller lebendiger Vorstellungskraft und voll warmblütigen Anteils des Dichters an seiner geträumten mittelalterlichen Welt waren, und dessen reizende Märchen-Erzählung „Undine", das Andenken an die besondere Weise Fouqués noch aufrecht erhält, gehörte zu den jüngeren Paladinen der romantischen Tafelrunde.

Einsam und wie eine Rätselgestalt trat in den Kreis dieser romantischen Genossen ein Dichter von mächtigster Anlage und gewaltigsten künstlerischen

Absichten, ein Dichter, der nach seines Biographen schönem Wort „ganz und gar von germanischer Art erfüllt war. Er konnte sich die Schönheit nicht ohne ihre Schwester, die Wahrheit, denken. Ebendas, was ihn im Schillerschen und Goetheschen Drama das Höchste vermissen ließ, trennte ihn von den Romantikern des Tags: sein Bedürfnis, die vollendete Form mit der starren Treue gegen die Natur, den Zauber der Schönheit mit allen Schrecken der dämonischen Tragik des Menschendaseins zu vereinigen. Die Muse soll nichts verschleiern, nur in eine hohe Region sollte sie ihre Stoffe emporheben und die rücksichtslos aufgegriffene Wirklichkeit durch große Verhältnisse adeln." (Wilbrandt.) Wenn alle deutschen Romantiker in der Bewunderung Shakespeares übereinstimmten, so blieb Kleist im Grunde der Einzige, welcher vom Genius Shakespeares schöpferisch erfaßt worden war. Von der Natur auf einen der größten Dichter angelegt, ward er durch verhängnisreiche Umstände in seiner Entwickelung gehemmt, auf der Höhe seiner Kraft und Kunst dem Leben entrückt, immerhin aber gaben ihm seine hinterlassenen Dichtungen einen Ehrenplatz in der deutschen Litteratur und den unbestreitbarsten Anspruch auf mächtige Nachwirkung.

Heinrich von Kleist aus Frankfurt an der Oder (1777—1811), aus einer preußischen Offiziersfamilie stammend, von 1792—1799 selbst preußischer Offizier, widmete sich, von einem dunklen Drange geleitet, zunächst wissenschaftlichen Studien, dann auf ausgedehnten Reisen poetischen Arbeiten. Charakteranlage und persönliche Verhältnisse brachten es mit sich, daß Kleist schon in seinen ersten Anfängen von sich selbst das Höchste fordernd, nach dem vollen Kranze der Meisterschaft ringend, „Alles an Alles setzend" beinahe unterging. Als er dann, nach dem Scheitern seiner ersten, stolzesten Hoffnungen, zu einer gewissen Resignation gedieh und Schritt für Schritt die Höhe künstlerischer Vollendung erstieg, die er in einem Anlauf hatte gewinnen wollen, traf ihn die doppelte Ungunst der ästhetischen Zeitstimmung wie der politischen Lage. In denselben Jahren, in denen Kleist mit seinen realistischen Dramen hervortrat, übten das erhabene Pathos und der Schwung Schillers ihre stärkste Wirkung auf das deutsche Volk und machten die Seelen der Meisten für die eigentümlichen Vorzüge Kleists so gut wie unempfänglich. Die Niederlage Preußens und die französische Fremdherrschaft auf deutschem Boden, gegen welche sich jede Faser von Kleists Wesen sträubte, zerstörten nach und nach auch alle Lebenspläne und Aussichten des Dichters; am Vaterlande wie an der eigenen Zukunft verzweifelnd, gab sich Kleist selbst den Tod und warf mit diesem Ende einen letzten Schatten über seine poetischen Werke, deren bedeutendste erst nach seinem Tod durch Tieck und Andere veröffentlicht wurden. Schon Heinrich von Kleists Erstlingswerk, das Trauerspiel „Die Familie Schroffenstein", einen Kampf zweier verfeindeten Häuser darstellend, zeigte jene Energie der Anlage, jene scharfe, lebendige Charakteristik, durch welche Kleist alle seine romantischen Zeitgenossen überragte, daneben aber auch die eigentümliche herbe Starrheit, die sich bis zur Verzerrung der eigenen Situationen und Gestalten steigert. Mit dem nach Moliere bearbei-

teten „Amphitryon“ und dem prächtigen, im Grundton hochkomischen, nur allzu breit, wennschon bis in die kleinste Einzelheit lebendig und sinnlich ausgeführtem Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ betrat der Dichter das Gebiet der komischen Dichtung und bewährte auch hier den ganzen Reichtum und die Lebensfülle seines Talents. Mit der gewaltigen und farbenvollen Tragödie „Penthesilea“ versuchte Kleist in einer eigentümlichen und hinreißenden Erfindung seine eigenen inneren Erlebnisse zu objektivieren; die Amazonenkönigin, welche der Liebe Achills bis zum Wahnsinn und zur Selbstvernichtung nachjagt, ist Kleists eigene Seele, mit ihrem wilden Trotz, ihrem leidenschaftlichen heißen Verlangen nach einer großen Schöpfung. Um so bewunderungswürdiger erscheint die Kraft und Anschaulichkeit der Handlung, der Charakteristik. — Völlig im Gegensatz zur dämonischen Wildheit der „Penthesilea“ stand Kleists populärstes Werk, das Ritterschauspiel „Das Käthchen von Heilbronn“, eine Schöpfung halb märchenhaft in der Anlage, dennoch eine der wunderbarsten Blüten Kleistscher Poesie, bei aller Phantastik heimisch, traut, voll tiefen Gefühls, naiven, quellenden Lebens und poetisch-sinnlichen Zaubers, eines jener Werke, welche in Wahrheit vermochten eine vergangene Welt neu zu beleben. Die glutvolle Vaterlandsliebe des Dichters, sein Schmerz und Ingrimm über die Schmach der Fremdherrschaft, schlugen in hellen Flammen in dem Drama „Die Hermannsschlacht“ empor. Die Bezüge, welche Kleist zwischen den Tagen der Römerherrschaft in Deutschland und seiner eigenen Zeit erblickte, gaben ihm Anlaß, die Vorbereitung der Teutoburger Schlacht und diese selbst zu einer dramatischen Handlung durchzubilden, einer Handlung, die von stärkster Leidenschaft, von tödlichem Haß in Fluß erhalten wird und namentlich durch die Macht der Charakteristik fortreißend wirkt. Poetisch weit höher als „Die Hermannsschlacht“ stand Kleists letztes Schauspiel „Der Prinz von Homburg“, welches auf den Hintergrund der Zeit des Großen Kurfürsten und der Schlacht bei Fehrbellin, den Konflikt zwischen freier Heldenthat und der Unbeugsamkeit des Gesetzes, die Erhebung einer Heldenseele darstellt, die im Schwung der Leidenschaft mit der Ordnung des Staates und Heeres in einen harten Konflikt gerät. Wegen des verfrühten Angriffs in der Schlacht bei Fehrbellin zum Tode verurteilt, gewinnt der Held, indem er todesmutig dem Leben entsagt, den Sieg über sich selbst und Gnade und Liebe vereinigen sich, ihm ein neues Dasein zu eröffnen. „Es ist nicht zu kühn, dieses echt vaterländische Schauspiel eine Allegorie im edelsten Stil zu nennen, denn im Charakterbild des Prinzen von Homburg hat Kleist offenbar sein eigenes Schicksal abgebildet, seine überspannten Jugendträume, seinen Fall, sein dunkles Ringen mit dem Tod, seine Entsagung und die Erhebung und Versöhnung, zu der er sich in diesem Gedicht emporrang.“ (Wilbrandt.) In Bezug auf Lebendigkeit der Charakteristik, auf künstlerische Durchführung und die sprachliche Schönheit übertraf „Der Prinz von Homburg“ Kleists übrige Werke und gesellte das Drama zu den vollendetsten Schöpfungen der deutschen dramatischen Poesie. Die gleiche poetische Kraft als der dramatische, bewährte auch der

erzählende Dichter H. von Kleist, namentlich in seinen Meisternovellen „Michael Kohlhas“, „Die Marquise von O.“ und „Das Erdbeben von Chile“.

Die Erfolge und Ehren, welche Kleist bei seinen Lebzeiten entgingen, wurden im reichsten Maße einem Dramatiker zu teil, der in allem das gerade Gegenteil zu Kleists poetischer Natur und zu dem unerbittlichen Wahrheitsdrange des märkischen Dichters war. Zacharias Werner aus Königsberg (1768—1823) als Konvertit und katholischer Priester in Wien gestorben, war einer jener Romantiker, in denen sich ein wildes Genußbedürfnis mit einem dunkel mystischen Hange verband und die zuletzt Halt und Gewißheit in der Rückkehr zur alten Kirche suchten. Werners Erstlingsdramen „Die Söhne des Thals“ und „Das Kreuz an der Ostsee“ erwiesen eine glänzende Situations-Phantasie und ein Talent schwungvoller Rhetorik, ließen sich aber durch unklare, verworrene Anschauung der Welt und krankhafte Empfindung schon höchst bedenklich an. Auch „Martin Luther, oder die Weihe der Kraft“, ein Stoff, der Werner so fremd als nur immer möglich war, mußte sich den trübphantastischen Vorstellungen des Dichters von Welt und Menschen, von Begeisterung und Kraft anbequemen. — In besserem Einklang mit der ganzen Anlage und Weltauffassung Werners standen die Tragödien: „Attila“ und „Wanda, Königin der Sarmaten“. Ein eigentümliches und verhängnisvoll nachwirkendes Produkt des Dichters war das einaktige Trauerspiel „Der vierundzwanzigste Februar“, der Vorläufer ganzer Reihen sogenannter Schicksalsdramen, in denen der blödeste Zufall oder ein gespenstisches Etwas die Rolle des Fatums übernehmen mußte. Der Zeit nach der Bekehrung und Priesterweihe Werners gehörten nur einige seiner Werke, die tendenziöse Umarbeitung seines Luther als „Die Weihe der Unkraft“, das romantische Schauspiel „Kunigunde die Heilige, römisch-deutsche Kaiserin“ und die Tragödie „Die Mutter der Makkabäer“ an, alles Dichtungen, welche die Abkehr von dem unerquicklichen und fanatisch gärenden Wesen dieses Pseudoromantikers nur vermehren konnten.

Nach Zacharias Werners Vorangang und unter den Einwirkungen des spanischen Dramas, dessen Einführung in Deutschland ein Verdienst Schlegels und seiner Genossen war, suchten sich im zweiten und dritten Jahrzehnt die sogenannten Schicksalsdichter der deutschen Bühne zu bemächtigen. Ihre unerquicklichen, ungesunden Dramen hatten freilich nur vorübergehende Erfolge, aber auch diese fielen in der unmittelbar darauf folgenden Periode schwer gegen die Romantik in die Wagschale. Der Hauptvertreter des Schicksalsdramas war der Advokat Adolf Müllner aus Weißenfels (1774—1829), keine phantasievolle, sondern eine scharf-nüchterne Natur, welcher in seinen Lustspielen: „Der angolische Kater“, „Die Vertrauten“, „Die Onkelei“ u. a. unbedenklich die Wege Kotzebues betreten hatte, aber geschickt genug war, seinen späteren Dramen eine Art romantischer Färbung zu geben und sie mit der ungesunden Schauerstimmung zu erfüllen, welche dem Publikum der stillen Restaurationsepoche als angenehme Aufregung erschien.

Die Tragödien „Die Schuld“, „König Yngurd“ und „Die Albaneserin“, unwahr in der Empfindung, der Charakteristik, widerwärtig in ihrer Zuspitzung auf den gespenstigen Effekt, verwandelten Müllner für ein Jahrzehnt in einen großen Dichter, der sich für berechtigt hielt Goethe zu beschimpfen. — Gleiche Wege mit Müllner wandelte Ernst von Houwald aus Straupitz in der Niederlausitz (1778—1845), von dessen dramatischen Dichtungen „Das Bild“ und „Der Leuchtturm“ dem Schicksalsdrama angehören.

Die Neigung zur gespenstig düstern Poesie, zur Darstellung der Nachtseiten des Lebens, welche die beste Würze der Schicksalstragödien bildete, hatte bereits vor den Dramatikern einer der talentreichsten Erzähler gepflegt. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann aus Königsberg (1776—1822), preußischer Jurist, aber vielseitig und glänzend künstlerisch, namentlich musikalisch begabt, so daß er in den schlimmen Jahren der Fremdherrschaft seinen Unterhalt als Theatermusikdirektor gewinnen konnte, begann seine litterarische Laufbahn mit „Phantasiestücken in Callots Manier“, welchen seine „Elixire des Teufels“, „Nachtstücke“, die „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“, ein Dialog, der aus seinen Bamberger und sonstigen Erfahrungen wirklich Ergötzliches und dramaturgisch Wertvolles gestaltet, die „Lebensansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern“ und die Novellensammlung „Die Serapionsbrüder“ folgten. Hoffmanns eigentliche Stärke lag in der Erweckung des Grauens, des Schauers und sofern man diese als poetischen Zweck zugiebt, müssen Erzählungen wie „Ignaz Denner“, „Das öde Haus“ oder „Das Fräulein von Scudery“ fort und fort für Meisterstücke gelten. Übrigens besaß der Novellist neben diesem Zug zum Unheimlichen und Unwirklichen ein kerniges Erzählertalent, das sich in einer ganzen Reihe phantasievoller und teilweise sehr anmutiger Novellen wie „Meister Martin und seine Gesellen“, „Der Artushof“, „Meister Johannes Wacht“ und anderen kundgab, endlich eine Ader genialen Humors, welche seine Kreisleriana durchzieht.

Im zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts beherrschte und beeinflußte die Romantik beinahe die gesamte deutsche Dichtung. Unter den zahlreichen Dichtern, die ein und das andere romantische Element mit besonderem Glück pflegten, zeichnete sich Justinus Andreas Kerner aus Ludwigsburg (1786—1869) durch schlichtes inniges Gefühl, eine träumerische Wehmut, welche sich zur Todessehnsucht steigert, daneben aber durch naiven schalkhaften Humor bemerkenswert aus. Sowohl in seinen zahlreichen lyrischen Gedichten, als in den „Reiseschatten des Schattenspieler Lux“, giebt sich eine durchaus gewinnende und liebenswürdige Dichterpersönlichkeit kund, der auch ihre Wunderlichkeiten und mystischen Neigungen gern verziehen wurden. — Eine elegische Poetennatur von lebendiger Phantasie bewährte Ernst Schulze aus Celle (1789—1817), der Dichter des kleinen romantischen Epos „Die bezauberte Rose“, dessen Farbenfülle und sprachlicher Reiz von

hundert Nachahmungen unübertroffen blieb. Schulzes Versuch eines größeren Epos „Cäcilia“ ward durch Verschwommenheit und übergroße Breite beeinträchtigt.

Der glücklichste und klarste unter den Romantikern der zweiten Generation blieb ohne Frage Joseph Freiherr von Eichendorff aus Schloß Lubowitz in Oberschlesien (1788—1855). Katholik von Geburt und darum in seiner gläubigen Richtung wesentlich von den Konvertiten wie Schlegel und Werner unterschieden, bewahrte Eichendorff durch seine ganze Entwicklung die Jugendstimmung seiner Poesie. Seine lyrischen Gedichte sind tief innerlich, träumerisch-weich, duftig und melodisch, auch seine Novellen, unter denen „Aus dem Leben eines Taugenichts“ den Preis errang, besitzen durch die Fülle lyrischer Stimmung, den Glanz ihres Kolorits, die Anmut ihres Vortrags unvergänglichen Reiz und Wert.

Ein höchst eigentümlicher, in seiner Weise einziger Dichter, der schon den Übergang von der Romantik zum Realismus bezeichnet, war Adelbert von Chamisso aus Boncourt in der Champagne (1781—1838), ein französischer Emigrant, der mit Herz und Geist Deutschland voll angehörig ward. Die inneren Kämpfe, die ihm seine besondere Lage bereitete, löste Chamisso in dem vorzüglichen Märchen „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ rein in Humor auf; seine Gedichte, Resultate eines denkwürdig bewegten Lebensganges, dessen Abenteuer mit der natürlichen Anlage des Dichters zur Innigkeit und stillen Beschränkung in entschiedenem Gegensatz standen, verraten neben ihren Vorzügen eine gewisse Vorliebe für das Grelle, Düstere, Satirische, für peinliche Vorgänge und Konflikte, einen Zug zum Herben und Bittern. Bedeutend, charakteristisch und eindringlich bleiben auch die Dichtungen Chamissos, welche unter der Einwirkung dieses Zuges stehen, namentlich die dunklen poetischen Erzählungen und Lebensbilder, von denen „Salas y Gomez“ die volle Meisterschaft des Dichters bekundet. Wo es aber Chamisso gelang, die Herbheit seines Wesens zu überwinden, entfalten sich lyrische Blüten vom reinsten Glanz und Duft, wie „Schloß Boncourt“ und „Frauenliebe und Leben“.

Gleichfalls von der Romantik angeregt, berührt und ergriffen, unter ihren Einwirkungen zum Dichter gereift, aber durch die Klarheit und kräftige Männlichkeit seines inneren Wesens, durch sein Leben in Gegenwart und Zeit und die glückliche Richtung seiner Bildung vor jeder Ausschreitung oder Verzerrung bewahrt, ein romantischer Poet und zugleich ein Klassiker der deutschen Litteratur, mit allem Recht einer der Lieblinge seines Volkes, ward Johann Ludwig Uhland aus Tübingen (1787—1862). Uhlands Lyrik, durch seltene Gemütstiefe, lebendigsten Natursinn, durch ergreifende Schlichtheit und hohe Formvollendung ausgezeichnet, seine Balladendichtung, in welcher sich die Gabe plastischer Erzählung und lyrische Stimmungsfülle verbanden, trugen alle Elemente einer edlen Volkstümlichkeit in sich. „Die Empfindungen und Stimmungen Uhlands sind immer warm, kräftig, selbst im Schmerz durch und durch gesund; eine feste, schlichte Männlichkeit steht hinter allem Spiel der Phantasie. Dem-

gemäß erscheinen die epischen Darstellungen des Dichters reich, nicht üppig, farbenvoll und zu Zeiten leuchtend, aber nie blendend und prunkend; der Ausdruck weist so wenig eine hohle Phrase auf, als er je durch ein falsches und undeutliches Bild entstellt wird, das Gleichmaß einer ernsten, aber der Heiterkeit fähigen Seele macht sich überall geltend." (Stern.) In dem prächtigen epischen Fragment „Fortunat und seine Söhne" nahm Uhland einen epischen, in den Dramen „Herzog Ernst von Schwaben" und „Ludwig der Bayer" einen dramatischen Anlauf, aber es blieb ihm versagt, mit größeren Schöpfungen die gleiche tiefe und unvergängliche Wirkung zu erzielen, wie mit dem Bande seiner Gedichte.

Im geraden Gegensatz zur edlen Kargheit der Uhlandschen Muse stand die Unerschöpflichkeit eines großen Lyrikers, der um die gleiche Zeit mit Uhland in die Reihe der deutschen Dichter trat. Friedrich Rückert aus Schweinfurt (1789—1866), ein gewaltiger Philolog und Sprachbeherrscher, der von sich rühmen durfte: „mir lebt jede Sprache, die Menschen schreiben", ein Beherrscher der eigenen Sprache, die er mit der Lust des poetischen Schöpfers und zugleich mit der des Virtuosen handhabte, gesellte sich mit seinen „Geharnischten Sonetten" zu den Dichtern des Befreiungskrieges von 1813 bis 1814. Von da bis zum Schlusse seines Lebens quoll die lyrische Ader Rückerts ergiebig und unablässig. Durch Naturanlage und künstlerische Überzeugung stand er der Romantik ferner, als andere Dichter der Zeit, die Lieder seines „Liebesfrühlings" und die besten in der unübersehbaren Fülle seiner Gedichte erscheinen, so gewiß sie auch Rückerts eigenstes Eigentum sind, als unmittelbarer Nachklang der Goetheschen Lyrik. Die gesunde Klarheit, die Fülle, die frische Unmittelbarkeit und leidenschaftliche Bewegung, der musikalische Wohllaut der Rückertschen Lieder gesellten dieselben den besten Gaben der nachgoetheschen Litteratur; der innere Reichtum dieser Lyrik verdient viel mehr genossen und bewundert zu werden, als die Sicherheit der Form, die Leichtigkeit des Ausdrucks, die allerdings zu Rückerts charakteristischen Vorzügen gehören. Neben der unmittelbaren Gefühlslyrik machte sich bei Rückert frühzeitig eine behagliche Beschaulichkeit geltend, welche durch sein Studium der orientalischen Sprachen und Litteraturen genährt ward. So entstand die Verbindung tief aus dem Herzen quellender Poesie und jener Lehrhaftigkeit, welche für viele Halbkenner des Dichters dessen eigentliches Wesen ausmacht. Die Lyrik Rückerts im engeren Sinne zeigt die höchste Mannigfaltigkeit des Inhalts wie der Formen, Rückert schuf jeder Gelegenheit nicht ein Gedicht, sondern viele, so daß zuletzt der Zufall entschied, welche seiner köstlichen lyrischen Gaben in Sinn und Seele der Menschen haften blieben. Auch seine epische Begabung erwies er nicht nur in den Nach- und Neudichtungen zahlreicher morgenländischer Sagen und Geschichten, des indischen Liebesepos von „Nal und Damajanti", des persischen „Rostem und Suhrab", den „Brahmanischen Erzählungen", der Übertragung der Haririschen Makamen „Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug", sondern auch in dem frischen und farbigen Abenteuer von „Kind Horn" und dem Idyll

„Robach". Die Krone seiner didaktischen Dichtungen war das große Lehrgedicht „Die Weisheit des Brahmanen". — Eine Reihe seiner Übertragungen aus orientalischer Dichtung konnte wohl von Nachfolgern übertroffen werden, aber Rückert bleibt der Ruhm, daß er der Erste gewesen, welcher den Blick auf die Gesamtheit der poetischen Schätze des Morgenlandes lenkte und Hand anlegte, sie für Deutschland zu erwerben. Andere Übertragungen, wie namentlich die der ältesten arabischen Volkslieder („Hamâsa") erwiesen sich als bleibender Gewinn.

Sowohl Uhland als Rückert wurden als vaterländisch gesinnte Männer vom Aufschwung des Jahres 1813 ergriffen und gesellten sich den politischen Dichtern jener Zeit hinzu. Die herrliche patriotische Lyrik, welche die Schmerzen, die Hoffnungen und endlichen Triumphe der Deutschen begleitete, erhielt eine Reihe von Vertretern, deren Andenken vor allem, wenn nicht ausschließlich an ihre patriotischen Gedichte geknüpft blieb. Zu diesen Vertretern gehörte unter den Älteren der Publizist und Historiker Ernst Moritz Arndt aus Schoritz auf Rügen (1769—1860), dessen vaterländische Gedichte kräftig-feurig und volkstümlich aus dem Innersten einer kernhaften Mannesnatur hervortönten und den Kampf um die Existenz und Zukunft des deutschen Volkes anfeuernd begleiteten.

Neben Arndt stand als Vertreter der Jugend Karl Theodor Körner aus Dresden (1791—1813), der Sohn von Schillers Herzensfreund Christian Gottfried Körner, ein Poet, welcher als einer der Kämpfer des Befreiungskrieges einen glücklichen Reitertod im Gefecht bei Gadebusch in Mecklenburg fand. Hatten Körners lyrische Erstlinge, eine Reihe kleiner Lustspiele in Versen und die Dramen: „Toni", „Hedwig", „Zriny" und „Rosamunde", trotz des Vorwaltens der Rhetorik, gute Hoffnungen auf die Zukunft des jugendlichen Dichters erweckt, so wurden dieselben durch die unter den Waffen gedichteten Lieder Körners, welche nach seinem frühen Heldentode in „Leier und Schwert" gesammelt wurden, vollauf bestätigt. Schwungvoll, aus bewegtem Leben, erregter Empfindung frisch hervorströmend, sprachen diese Lieder das ideale Pathos, welches die deutsche Jugend auf die Schlachtfelder trieb, sprachen sie die reinsten Erwartungen der großen Zeit am ergreifendsten aus:

Vor uns liegt ein glücklich Hoffen,
Liegt der Zukunft goldne Zeit,
Steht ein ganzer Himmel offen,
Blüht der Freiheit Seligkeit.
Deutsche Kunst und deutsche Lieder,
Frauenhuld und Liebesglück,
Alles Große kommt uns wieder
Alles Schöne kehrt zurück!
Aber noch gilt es ein gräßliches Wagen:
Leben und Blut in die Schanze zu schlagen,
Nur in dem Opfertod reift uns das Glück.

Weicher und träumerischer als Körners Leier erklang die des fromm patriotischen Max von Schenkendorf aus Tilsit (1783—1817), welcher

gleichfalls seine besten Gedichte der Erhebung von 1813 und ihrem Nachhall dankte.

Eine besondere und eigentümliche Stellung nahm abseits der großen deutschen Litteraturentwicklung der hervorragendste Dichter Deutsch-Östreichs ein: Franz Grillparzer aus Wien (1791—1872), dem es in einem langen, im ganzen freudlosen Dasein bestimmt war, seinen früh erworbenen Ruhm anscheinend zu über- und die Wiederauferstehung eben dieses Ruhms dennoch zu erleben. Grillparzer rechnete sich selbst zu den Klassikern der deutschen Dichtung, konnte aber die stärksten Einwirkungen romantischer Schöpfungen, namentlich des spanischen Dramas, auf seine Entwicklung weder verleugnen, noch je völlig überwinden. Diese Einwirkungen machten sich dauernd geltend, ganz abgesehen von dem Anschluß des Jugendlichen an die Schicksalspoeten, einem Anschluß, aus dem das ungesunde und in seiner Weise doch hinreißende Trauerspiel „Die Ahnfrau“ hervorging, ein Werk, das in seinem wunderlichen Gemisch von Genialität und Geschmacklosigkeit nicht unglücklich Schillers „Räubern“ verglichen worden ist, obschon es an geistigem Gehalt weit unter denselben steht. Immerhin erwies selbst „Die Ahnfrau“, daß Grillparzers Dichtertalent zu den unmittelbarsten, kräftigsten der zwanziger Jahre gehörte. Seine künstlerische Kraft und seine hohe Idee von der Kunst trieben ihn, sich den großen Formen der Dichtung, wesentlich dem Drama zuzuwenden, im Gegensatz zur Mehrzahl der gleichzeitigen Talente, die selbständige Geltung meist nur in kleineren Formen errangen und sich auch nur für diese befähigt fühlten. Grillparzers Natur und innere Bildung waren tief, rein und kräftig genug, die denkbar ungünstigsten Verhältnisse, in die ihn Herkommen, Jugendeindrücke und Lebensschicksale unwiderruflich gestellt hatten, bis auf jenen Punkt zu überwinden, wo der stärkste Wille und Trieb des Einzelnen nichts mehr über die Einflüsse der Umgebung vermag. Am glücklichsten entfaltete sich sein Talent in Stoffen, bei denen es galt, die einfachsten und doch ergreifendsten Konflikte des Lebens und der Menschenseele, namentlich jene Konflikte, die aus der Liebessehnsucht und Liebesleidenschaft allein und ohne jede fremde Beimischung hervorwachsen, zur Darstellung zu bringen. Mit energischer Plastik der Gestaltung, aber in den einfachsten Zügen, in der Anlage des Ganzen echt dramatisch, im Detail vorwiegend lyrisch und elegisch, erscheinen die Tragödien „Sappho“ und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ (Hero und Leander) offenbar diejenigen, in denen die Absicht der eigentümlichen Kraft und dem Naturell des Dichters am besten entsprach. Grillparzers größtes Werk, die Trilogie: „Das goldne Vließ“ erscheint überall da vollendet, in sich geschlossen und von tiefster Wirkung, wo die bezeichnete Seite seines Talents: die Darstellung der Liebe von ihren geheimnisvollen Anfängen bis zu ihrem gewaltsamsten Aufflammen, zur Geltung kommen kann. Seine Charakteristik ist dann am tiefsten und sein Ausdruck am glücklichsten, wenn er den Zauberkreis wieder erreicht hat, innerhalb desselben er sich am freiesten, am meisten er selbst fühlt. Daß er gleichwohl nicht in diesen Kreis gebannt ist, belegen sowohl die ersten Akte der „Medea“ (die den letzten

Teil der Trilogie „Das goldne Vließ“ bildet) als die beiden historischen Tragödien „König Ottokars Glück und Ende“ und „Ein treuer Diener seines Herrn“. Daß aber die Entwickelung der beiden letztgenannten Trauerspiele ihrer wahrhaft großartigen Anlage nicht entspricht und die mächtig fortschreitende Handlung von einem gewissen Moment an stockt oder besser zerbröckelt, erklärt sich aus Eigentümlichkeiten Grillparzers, deren noch zu gedenken ist. Auch die erst aus dem Nachlasse Grillparzers veröffentlichten Tragödien „Die Jüdin von Toledo“, „Libussa“ und „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“, sowie das Fragment „Esther“ gewähren lebendigen Einblick in die Natur und Eigenart seines Talents und seiner Weltanschauung. Das letztgenannte Fragment entspricht in seinem inneren Wesen ganz und durchaus der Anlage von Grillparzers Meistertragödien und gestattet ihm die Entfaltung seiner eigensten Stärke; es wird immer zu den Perlen seiner Poesie gezählt werden. In der „Jüdin von Toledo“ stützt sich Grillparzer auf ein roheres Drama Lope's de Vega und auf Voraussetzungen, die, wie geläufig sie auch dem Spanier des siebzehnten Jahrhunderts sein mochten, uns nur durch Reflection zu vermitteln sind, was die unmittelbare und tiefere Wirkung dramatischer Dichtung von vornherein ausschließt. Im „Bruderzwist im Hause Habsburg“ konzentriert sich die Kraft des Dichters in dem meisterhaften Charakterbilde Kaiser Rudolphs II., dessen Zaudern und Zögern, dessen weltscheue Abgeschiedenheit hier tiefe Bedeutung gewinnen. Aber dieses außerordentliche Charakterbild und der Konflikt, in den der Kaiser mit der ihn umtosenden Welt der Parteiwut und des rastlosen Frevels gerät, reichen dennoch nicht aus, die Sprödigkeit des trockenen Historienstoffes und der nur äußerlich wechselvollen, innerlich unergiebigen Haupt- und Staatsaktion zu überwinden. — Grillparzers lyrische Dichtungen zeigen den Dichter, der in seinen Dramen so tiefe Empfindung zum hinreißendsten Ausdruck bringt, in eigentümlicher Weise spröd, knapp, reflektiert. Das eigentliche Lied und überhaupt das lyrische Gedicht, welches das Gefühl des Hörers oder Lesers so in den Gefühlskreis des Lyrikers drängt, daß er die eigene Empfindung ausgesprochen glaubt, war ihm so gut als versagt. Neben epigrammatischen, reflektierenden Dichtungen von Gedankentiefe und unverkennbarer Schlagkraft des Vortrages, finden sich viele matte und kalte Gedichte, die auch durch keinen Reiz der Form bestechen. Bedeutende Zeugnisse für Grillparzers echtes Talent sind dagegen die beiden Erzählungen „Das Kloster von Sendomir“ und „Der arme Spielmann“, namentlich die letztere.

Wenn aber dieser großen Begabung gleichwohl eine entsprechende Wirkung in die Tiefe und Breite seines Volkes versagt blieb, so trägt daran ein Element die Schuld, was nicht rein österreichisch war, aber doch durch Geburts- und Lebensverhältnisse des Dichters genährt ward. Eine gewisse sinnliche Kraft und Wärme, ein Glaube an die Unmittelbarkeit künstlerischer Wirkungen mochten mit den landsmannschaftlichen Vorzügen des Östreichers, mit der Unbefangenheit und Empfindungsfrische des deutsch-östreichischen Lebens in den zwanziger und dreißiger Jahren, zusammenhängen. Daneben aber mußte der beständige

Widerspruch, in den sich sein Patriotismus und seine Bildung, in den sich die Vorliebe des geborenen Wieners für die Heimatstadt und der tiefere Geist, der weitere Blick des Dramatikers fort und fort gesetzt sahen, bedenkliche Wirkungen hervorbringen. Was ihm persönliche Zuflucht war, ward zur Basis seiner Weltbilder, als Grundlage reinen, unbeirrten, menschlich edlen Daseins gilt ihm ein gewisser Quietismus. Wer den Boden der gegebenen, möglichst einfachen Verhältnisse verläßt, sich in den Kampf und das Wirrsal des Weltlebens stürzt, der verfällt Mächten, die er nicht bezwingen kann. Nicht das Maß des Menschlichen, welches die edle, hochtragende, ungeahnte Kräfte erweckende Leidenschaft, geläutert und verklärt mit einschließt, sondern jenes, welches die Leidenschaft ausschließt, ward das Maß seiner inneren Welt. In diesem Sinne enthüllt das Drama „Der Traum ein Leben“, enthüllt die Gestalt des Priesters in „Hero und Leander“ („Des Meeres und der Liebe Wellen“), enthüllt Bank-Ban im „Treuen Diener seines Herrn“ und Kaiser Rudolph im „Bruderzwist“, enthüllt der erste Akt der „Medea“, von anderem zu schweigen, deutlich genug die innerste Anschauung des Dichters. Er unterscheidet sich von den Heroen unserer Dichtung darin, daß er nicht an die siegende Kraft der geläuterten Leidenschaft glaubt. Und damit hing wohl auch zusammen, daß er in der neueren Dichtung überall didaktische, unpoetische, häßliche Elemente entdeckte, oft auch, wo warmes, unmittelbares, ja heißes Leben pulst. Dieses Leben eben blieb ihm und seiner Bildung fremd. Und während ihn die „Prosa“ gescholtenen zeitlichen Elemente unseres Jahrhunderts in poetischen Gestalten und Situationen tief verstimmten, galten ihm die spanische Bigotterie, die krassen Ehr- und Standesbegriffe in den Dramen Lope's de Vega und überhaupt der Spanier uneingeschränkt für Poesie, und hierin traf er wieder mit den Romantikern zusammen, von denen er sich sonst vielfach schied.

Der Übergangszeit, die unter dem doppelten Einfluß der großen klassischen Dichter und der Romantik, zumeist aber unter dem Einfluß der letztern stand, gehörten weiterhin eine kleine Zahl von Poeten an, in denen das nationale Element stärker und entschiedener hervortrat als in den Kindern des achtzehnten Jahrhunderts. So bei Wilhelm Müller aus Dessau (1794—1827), einem der liebenswürdigsten, frischesten Lyriker der zwanziger Jahre, einem echten am Born des Volksliedes getränkten Liederdichter, klar, gesund, keck und innig, gefühlvoll, einfach, sangbar, romantisch angehaucht, aber durchaus gesund und gewinnend. „Ob er sich in die Tracht von reisenden Musikanten, wandernden Mühlknappen, Jägern, Bergleuten oder Handwerksburschen, aller alten Träger volkstümlichen, frischen Sanges, hüllt, überall schaut derselbe liebenswürdige, warmherzige Geselle heraus, dessen Lieder wie für die Musik geschaffen sind.“ (Stern.) Mit seinen „Griechenliedern“ schlug Wilhelm Müller kräftige, begeisterte Töne an, gab dem Enthusiasmus und der Teilnahme für das gegen die türkische Herrschaft aufgestandene Hellas den ergreifendsten und lebendigsten Ausdruck.

Der norddeutsche Wilhelm Müller zeigte in seiner Anschauungs- und Empfindungsweise, in der Begrenzung seines Talents auf kleinere Formen,

eine entschiedene Verwandtschaft mit den Dichtern der sogenannten schwäbischen Schule, die im Anschluß an Ludwig Uhland und in einem gewissen Einklang ihrer poetischen Stimmung mit der schwäbischen Natur gedieh. Unter den zahlreichen Schwabendichtern der zwanziger und dreißiger Jahre gelangten wenigstens einige zu bleibender Geltung. Litterarisch ein Hauptvertreter der Schule war Gustav Schwab aus Stuttgart (1792—1850), Theolog, Gymnasiallehrer und einflußreicher Redakteur in seiner Vaterstadt, nach einer kurzen Episode als Landpfarrer in Gomaringen, Oberkonsistorial- und Oberstudienrat im württembergischen Kultusministerium. Schwab blieb während seines ganzen Lebens so vielseitig litterarisch thätig, daß er zu größeren Schöpfungen keine Zeit gefunden haben würde, selbst wenn er inneren Antrieb dazu gespürt hätte. Seine Gedichte sind hauptsächlich durch die frische Gegenständlichkeit der Schilderung und Erzählung ausgezeichnet, sein eigenstes Gebiet blieb das der Ballade und Romanze. Während Schwab sich in einer gewissen Breite gefiel, suchte sein poetischer Freund Karl Hartmann Mayer aus Neckarbischofsheim (1786—1870) durch kleine stimmungsvolle Naturbilder im knappsten sprachlichen Rahmen zu wirken.

Zwei Dichter schwäbischen Ursprungs, die einen vielversprechenden Anlauf nahmen und nach größeren Gestaltungen strebten, Hauff und Waiblinger, wurden in jugendlichem Lebensalter durch den Tod entrafft und hatten es zum Teil der Pietät ihrer Landsleute zu danken, wenn sie nicht wie viele andere früh geschiedene Talente, denen die Reife versagt blieb, vergessen wurden. Bei dem glücklicheren von Beiden, dem Erzähler Wilhelm Hauff aus Stuttgart (1802—1827), kam die Eigenart des Talents, der Hauch von Frische und vollem Leben, der durch seine Jugendarbeiten hindurchweht, der schwäbischen Anhänglichkeit an die heimischen Begabungen so entscheidend zu Hilfe, daß Hauffs Namen nicht nur in der Litteraturgeschichte erhalten ward, sondern seine besten Dichtungen gelesen und lebendig wirksam blieben. Von einigen volksliedähnlichen und auch zu Volksliedern gewordenen Gedichten abgesehen, bethätigte sich Hauff ausschließlich als Erzähler und erschien am gewinnendsten und selbständigsten in der „historischen Sage“ „Lichtenstein“, in welcher eine der interessantesten Episoden der Geschichte Württembergs, die treue Anhänglichkeit des Volkes an den landflüchtigen Herzog Ulrich, den Hintergrund abgiebt und die klar, anmutig und frisch erzählt wird, in den besten seiner „Märchen“, die phantasievoll und bunt, auch durch ihren launigen und einfachen Vortrag fesseln und endlich in den „Phantasien im Bremer Ratskeller“, Hauffs eigentümlichstem und liebenswürdigstem Werke, von dem es in vollem Wortsinn gilt, daß ein übermütiger Einfall, ein phantastischer Traum hier in unmittelbarstes sinnlich-anschauliches Leben verwandelt ward.

Auch Wilhelm Waiblinger aus Heilbronn (1804—1830), der nach stürmischen Verirrungen in Rom ein frühes und vielbeklagtes Ende fand, spürte von Haus aus den Drang zu größeren Gestaltungen, zeigte sich aber als eine zu Hauff völlig gegensätzliche Natur. Während Hauff mit der romantisch-patriotischen Strömung in vollem Einklang, meist auf dem Boden der

Heimat verweilte, schweifte die Phantasie Waiblingers weit hinaus, in seinen Dichtungen mußte nur zu oft ein aufflackerndes wildes Feuer die Stelle der Wärme, eine gewisse rhetorische Herzhaftigkeit die Sprache der echten Leidenschaft vertreten. Gleichwohl hatten seine Erstlingsversuche, die poetischen „Vier Erzählungen aus der Geschichte des jetzigen Griechenland“ und der Roman „Phaëthon“ mit Recht Erwartungen erregt, denen die Tragödie „Anna Bullen, Königin von England“, namentlich aber einige seiner Erzählungen aus Italien und die „Blüten der Muse aus Rom“ schon zu entsprechen begannen.

Zu den talentreichsten Spätromantikern zählt auch Karl Egon Ebert aus Prag (1801—1882), als Bibliothekar, Archivdirektor des fürstlichen Hauses Fürstenberg teils in Donaueschingen, teils in seiner böhmischen Heimat lebend, in seinen lyrischen Gedichten und kräftigen Balladen eine echt poetische Natur bekundend. In den epischen Dichtungen „Wlasta“, eine Gestaltung der altböhmischen Amazonensage, und dem Idyll „Das Kloster“ gelang es ihm nur in einzelnen Teilen, nicht im ganzen, die Stoffe zu beleben und zu bleibender Wirkung zu erheben. Ein Gleiches galt von August Hagen aus Königsberg (1797—1880), dessen romantisches Gedicht „Olfried und Lisena“ noch die Teilnahme Goethes gewann, und in der That reizvolle Episoden und Einzelbilder aufzuweisen hat. In desselben Dichters „Norica“, „nürnbergische Novellen aus alter Zeit“, erscheint der Anteil an altdeutscher Herrlichkeit, welcher eine Generation zuvor in „Franz Sternbalds Wanderungen“ zuerst erwacht war, gleichsam ernüchtert und auf das Realistische gerichtet, immerhin sind auch diese Erzählungen Zeugnisse eines wahrhaften Talents, welches sich leider früh erschöpfte.

Zu der Gruppe von Poeten, die aus den Tagen der Romantik in eine spätere Periode hinüberragten, aber der Romantik unwandelbar treu blieben, gehörte Christian Joseph, Freiherr von Zedlitz, aus Johannisberg in Österreichisch-Schlesien (1790—1862), dessen Tragödien: „Turturell“, „Der Königin Ehre“, „Zwei Nächte in Valladolid“, „Kerker und Krone“ sich ganz und gar vom Vorbild des Lope de Vega abhängig zeigten. Etwas mehr selbständiges poetisches Leben bewährte Zedlitz in dem Kanzonencyklus „Totenkränze“, in einigen Romanzen, Balladen und Liedern, namentlich aber in dem anmutigen epischen Märchen „Waldfräulein“, das zwar nicht frei von ironischer Lüsternheit ist, aber durch den Reiz der Schilderung und den lyrischen Hauch des Ganzen einen bleibenden Anteil erweckte. In einem sehr anderen Verhältnis als der aristokratische Zedlitz stand ein Dichter der österreichischen Volksbühne zur alles beherrschenden Romantik. Dies war Ferdinand Raimund aus Wien (1790—1836), Schauspieler, seit 1813 einer der gefeierten Darsteller der Josefstädter und Leopoldstädter Volkstheater, der schon in seinen ersten Volksstücken „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ und „Der Diamant des Geisterkönigs“ über die Durchschnittslinie der Wiener Zauberstücke hinausstrebte und in spätern: „Der Bauer als Millionär“, „Der Alpenkönig,

oder der Menschenfeind" und „Der Verschwender" in glücklicher, in ihrer Weise nicht nachzuahmender Mischung von romantischer Traumwelt und Realität, von Humor und Rührung, von Komik und Lyrik, in der That das Wiener Volksstück mit all seinem hergebrachten Apparat zu einer wahrhaft poetischen Bedeutung erhob.

Verhängnisvoller als ihre ungesunden Ausläufer wurde es der Romantik, daß sich die zu allen Zeiten vorhandene breite Mittelmäßigkeit, die landläufige Schöngeisterei gewisse romantische Elemente aneigneten und dieselben in ihrem Sinne verwerteten. Die Trivialromantik, wie sie in den deutschen Almanachen und Zeitschriften des zweiten und dritten Jahrzehnts ihr Wesen trieb, war eine schlimme Widerlegung des Anspruchs, daß Romantik und echte Poesie identisch seien. Beinahe alle Häupter der romantischen Schule, Novalis und Tieck, Clemens Brentano und Achim von Arnim, de la Motte Fouqué und Zach. Werner, E. T. A. Hoffmann, Uhland und Eichendorff erhielten eine Schar von Nachahmern, welche die Eigenart der genannten Dichter verwässerten, indem sie dieselbe mit den Bedürfnissen und Liebhabereien des Durchschnittspublikums in Einklang zu setzen suchten. Einzelne unter den Schülern der Romantiker hatten freilich ein Recht auf selbständige Geltung. In den Spuren von Novalis wandelte Otto Graf Loeben aus Dresden (1786 bis 1825), dessen Roman „Arkadien" und dessen Dramen und Erzählungen von süßlicher Weichheit durchdrungen waren, in jenen Tiecks eine ganze Gruppe von Erzählern, Dramatikern und poetischen Übersetzern, unter welchen an J. D. Gries aus Hamburg (1775—1842) den geschmackvollen formbeherrschenden Übertrager Ariosts, Tassos und Calderons, an Eduard von Bülow (1803—1853), den Sammler des „Novellenbuchs", selbst Novellendichter, an Adelheid Reinbold aus Hannover (1802—1839), die unter dem Namen Franz Berthold ein bedeutendes Erzählertalent, namentlich in der Novelle „Irrwisch-Fritze" bewährte, an K. F. L. von Rumohr (1785 bis 1843), den geistvollen Kunstforscher, dessen „Italienische Novellen" mit Unrecht vergessen wurden, erinnert sei. An de la Motte Fouqué schloß sich u. a. die Dichterin Helmina von Chezy (1783—1856) an, deren Rittergedicht „Die weißen Rosen" und einzelne Erzählungen ihre verworrene Operndichtung „Euryanthe" weit übertrafen. Unter den Nachfolgern E. T. A. Hoffmanns verdient Karl Weisflog aus Sagan (1770—1828) hervorgehoben zu werden, dessen „Phantasiestücke und Historien" sich durch liebenswürdigen Humor und einfachen Vortrag auszeichnen. Mit Poeten wie Friedrich Kind, dem Textdichter des Weberschen „Freischütz", wie J. Aug. Apel, dem Verfasser des „Gespensterbuches", treten wir der Trivialromantik schon um einen guten Schritt näher. Die hunderte und aber hunderte der Poeten, die ihr angehörten, wurden, wo nicht der Zufall einen und den andern Namen erhielt, rasch genug vergessen.

Länger als die Wirkung der schwächlich-romantischen Lyriker und Erzähler währte die eines eklektischen Dichters der Restaurationsperiode, welcher durch ein seltenes Aneignungsgeschick und sichere Berechnung sich zum belieb-

testen und wirksamsten Theaterdichter aufschwang. Seiner Natur nach war Ernst Benjamin Salomon Raupach aus Straupitz in Schlesien (1784 bis 1853), welcher lange Jahre in Rußland gelebt und sich mit dem dort herrschenden militärischen Despotismus befreundet hatte, ein Anhänger der nüchternen Realität der älteren Berliner Schriftstellerschule, zwei Generationen früher würde er seine Vorbilder in Engel und Nicolai erblickt haben. Jetzt ließ er die romantischen Elemente gelten, wie andere auch, „er ahmte jede Art theatralisch wirksamer Muster nach, die Spanier galten ihm soviel wie Schiller und Shakespeare, er machte Anleihen bei Holberg und verschmähte selbst solche bei Kotzebue nicht." Seine Trauerspiele, unter denen „Die Erbennacht", „Isidor und Olga", „Der Müller und sein Kind", „Die Royalisten" und der Dramencyklus „Die Hohenstaufen" die bedeutendsten und wirksamsten waren, entbehren ebenso wie seine Lustspiele alles poetischen Gehalts und des wahren Lebens, wenn ihnen auch niemand jene allezeit gleiche wie allezeit rasch verblassende theatralische Wirksamkeit absprechen wird, über welche Raupachs Ehrgeiz schwerlich hinausging.

Die nächste Verwandtschaft mit der deutschen zeigte während der in Rede stehenden Periode, ja noch über dieselbe hinaus, die dänische Romantik. Enger als je ward der Anschluß des gesamten dänischen Geisteslebens an das deutsche, die Thatsache, daß eine Reihe dänischer Dichter und Schriftsteller, darunter Baggesen, Oehlenschläger, Henrik Steffens, zugleich Angehörige der deutschen Litteratur waren, belegt am besten, wie rückhaltlos sich die begabten Dänen dem Einfluß der großen stammverwandten Litteratur überließen, wie wenig man damals an eine Scheidung dachte. War man sich doch in Dänemark bewußt, in der Vergangenheit des Volkes, in der Eigenart des Landes ein poetisches Erbe und Eigen zu besitzen, welches trotz aller Vorbildlichkeit der deutschen Litteratur die nationale Selbständigkeit sicherte. Den Übergang von Ewald und seinen Zeitgenossen zur Romantik bezeichnen zwei Dichter von sehr eigentümlicher, aber nicht gereifter und nicht gestaltungskräftiger Begabung. Jens Baggesen aus Korsör (1764—1826), dessen deutsches Gedicht „Parthenais" verdiente Teilnahme fand und der in dänischer Sprache durch seine Lieder und seine „Komischen Erzählungen" für eine ganze Reihe von jungen Dichtern befreiend wirkte, und Adolf Wilhelm Schack von Staffeldt (1769—1826), der auf der Insel Rügen geboren, seine Heimat in Dänemark fand, ein Lyriker von tiefer, echter, romantischer Sehnsucht nach dem Höchsten und Unerreichbaren, ein träumerisch naturseliger Poet, dessen formschöne Gedichte sich später Würdigung erfreuten.

Der gefeiertste Romantiker Dänemarks folgte diesen Dichtern auf dem Fuße, sein erstes Auftreten fiel mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts zusammen. Adam Oehlenschläger aus Kopenhagen (1779—1850), nach seinen Universitätsstudien und ausgedehnten Studienreisen in Deutschland, Frankreich, der Schweiz und Italien, Professor der Ästhetik an der Kopenhagener Universität, fast ein halbes Jahrhundert lang schöpferisch thätig und poetisch einflußreich, versuchte sich als deutscher Poet mit dem deutsch geschrie-

benen Drama „Correggio“ und übertrug einen Teil seiner dänischen Dichtungen selbst ins deutsche. Als dänischer Dichter errang er seine ersten Erfolge mit dem lyrischen Drama „Das Johannisspiel“ und dem Märchendrama „Aladdin mit der Wunderlampe“, die durch heitere Jugendlichkeit, welche sich ihren poetischen Vorstellungen frei überläßt, lebendige Anmut und tiefes Naturgefühl, durch die von den deutschen Romantikern erlernte Vielseitigkeit ihrer Formen ausgezeichnet waren. In seinen folgenden dramatischen Dichtungen bevorzugte der Dichter die nationalen Stoffe. Gleich seinen Freunden, den deutschen Romantikern, rief er die ganze Welt des Mittelalters, der nationalen Vergangenheit wieder in die Erscheinung, gleich ihnen vergaß er zeitweise, daß nur der Stoff dem Dichter bleibend geschenkt ist, den er aus sich heraus durchgeistigen, mit eigenem Leben und eigener Wärme erfüllen kann. Mit einer Reihe seiner Dichtungen wie „Thors Reise nach Jötunheim“, „Baldur der Gute“, Freyas Altar“, „Die Götter des Nordens“, die „Örvarodds Saga“, half er das Interesse an der Welt der altnordischen Götter und Helden, am ganzen Gebiet der isländischen Skaldenpoesie neu erwecken, die Teilnahme seiner Zeitgenossen auf die Kraft und Eigentümlichkeit der Sagen und Kämpeweisen hinlenken und mußte dann noch erleben, daß der Genuß dieser poetischen Welt in ihrer Urgestalt seinen Nachbildungen vorgezogen ward. Wie in Deutschland Tiecks „Gehörnter Siegfried“ und Fouqués „Romanzen vom Thal Ronceval“ die Teilnahme des Publikums auf das „Nibelungenlied“ und den karolingischen Sagenkreis zurückführen halfen, so hat ein guter Teil von Oehlenschlägers Gedichten die Gemüter lediglich für die geheimnisvolle Urweisheit der Völuspa und die gewaltige Tragik der Sigurds-Sage empfänglich gemacht. Doch bleibt es das Wesen und Kennzeichen des großen Talents, des echten Dichters, daß er sich ein Gebiet schafft, welches ihm kein anderer entreißen kann, auf dem er ganz Herr, ganz er selbst ist. Oehlenschläger hat früh damit begonnen und bis zu seiner letzten, im Jahr 1849 gedichteten Tragödie: „Kjartan und Gudrun“, sein poetisches Sonderrecht behauptet. Schon daß er für seine meisten Dichtungen der dramatischen Form den Vorzug gab, daß er die Stoffe, welche ihm die altheimatlichen Überlieferungen gaben, dramatisch zu gestalten, zu motivieren und somit neu zu beleben trachtete, war ein Schritt zur Selbständigkeit. Aber da ihm jenes Genie versagt war, das alles überwindet und in der Darstellung alles wagen darf, so drückte die eherne Gewalt vieler seiner Stoffe oft die eigene poetische Idee nieder und verkümmerte ihm das volle Gelingen. Ganz anders stand es da, wo der Dichter die trümmer- und lückenhaft überlieferten Stoffe zum erstenmal zu gestalten, die starre Welt einer verworrenen chronikalischen Überlieferung poetisch zu beleben, im Streit zweier Welten die Antriebe grundverschiedener Menschennaturen zu enthüllen, den Kampf zu verklären und zu schlichten hatte. Wo die nordische Sage ausklingt, im Leben jener Jahrhunderte, in denen im ganzen Norden das heidnische Heldentum und die hereindringende christliche Lehre im Kampf auf Leben und Tod ringen, in den historischen und halbhistorischen Überlieferungen

der Übergangszeit, fand Oehlenschläger starke und gesunde dramatische Motive, so namentlich in den Tragödien: „Hakon Jarl“, „Palnatoke“, „Olaf der Heilige“, „Axel und Walborg“, „Die Wäringer in Konstantinopel“, „Starkodder“, „Hagbarth und Signe“ und „Kjartan und Gudrun“, für den Nichtdänen die eigentümlichsten Zeugnisse vom besonderen Stoffgebiet, wie von der besondern Leistungskraft der dänischen Romantik. Von den sonstigen Dichtungen Oehlenschlägers verdienen nächst der Fülle seiner lyrischen Gedichte die Romanzencyklen „König Helge“ und „Ragnar Lodbrog“, das Idyll „Der Hirtenknabe“ hervorgehoben zu werden; der Roman „Die Inseln in der Südsee“ war nicht viel mehr als eine Neubearbeitung der alten deutschen Robinsonade „Die Insel Felsenburg“.

An Oehlenschläger reihen sich die jüngeren Romantiker an. Bernhard Severin Ingemann aus Thorkildstrup auf Falster (1789—1862), Professor an der Ritterakademie zu Sorö, Lyriker, Romanzendichter in „Holger Danske“ und „Königin Margarete“, Dramatiker mit dem Märchen „Reinald, das Wunderkind“ und der Tragödie „Der Hirt von Tolosa“, Romanschriftsteller, nach dem Muster Walter Scotts, in „Waldemar, der Sieger“, „König Erich und die Geächteten“ und anderen Erzählungen; ferner Johannes Carsten Hauch aus Frederikshald in Norwegen (1790—1872), Professor zu Sorö und Kopenhagen, unter dessen Werken die Tragödie: „Der dritte Cäsar“ und die historische Erzählung „Wilhelm Zabern“ nächst den lyrischen Gedichten ein lebendiges und geistvolles Talent bezeugten; Christian Hvid Bredahl, der Verfasser der „Dramatischen Szenen“; Christian Winther aus Kopenhagen (1796 bis 1876), Epiker mit dem trefflichen, farbenreichen Romanzencyklus „Des Hirsches Flucht“, Verfasser zahlreicher Erzählungen, waren die vorzüglichsten Geistesverwandten Oehlenschlägers.

Eine Sonderstellung nahm der poetische Theolog Nikolai Frederik Severin Grundtvig aus Udby auf Seeland (1783—1872) ein. Abgesehen von seinen kirchlichen und pädagogischen Bestrebungen, die ihm einen ungeheuren, politisch bedeutsam gewordenen Einfluß sicherten, trat er mit geistlichen Liedern, Balladen und den „Szenen aus dem Ende der nordischen Heldenzeit“ in den Kreis der dänischen Dichtung.

Nächst der dänischen ward die schwedische Litteratur von der deutschen Romantik unmittelbar und in mehr als einer Erscheinung bis zur entschiedensten Nachahmung abhängig, was dennoch nicht hinderte, daß schließlich aus deutschen Anregungen ein neues und selbständiges Leben der schwedischen Poesie hervorging. Wohl hatte noch vor den Romantikern und in der völlig vom französischen Geschmack beherrschten Periode Gustavs III. Schweden einen ganz eigentümlichen, in seiner Weise hochbedeutenden Dichter in dem genialen Liedersänger Karl Michael Bellmann aus Stockholm (1740—1795) erhalten, einem poetischen Improvisator, dessen Dichtung eigentlich dem Druck widerstrebte. Bellmann dichtete aus der Fülle seines persönlichen, fröhlichen

und nur allzu ungebundenen Lebens heraus und empfing die Anregungen zu seinen Trinkliedern, seinen Bildern aus dem schwedischen Volksleben, seinen übermütigen humoristischen Gesängen, denen als Gegenstück tief elegische zur Seite stehen, im lebendigen Wechsel seiner Eindrücke. Zugleich eine echt poetische und musikalische Natur, erfand er die ergreifenden Weisen zu seinen Gedichten selbst und konnte schon in diesem Sinne keine Nachahmer haben. Der Inhalt wie die Form seiner Poesie, die seltene Mischung von derber Realität und überschäumender lyrischer Begeisterung, von toller Lebenslust und träumerischer Innigkeit gehörten eben nur ihm; die sogenannten Geistesverwandten Bellmanns wie Olof Kexel, Bengt Lidner und andere waren entweder platte Spaßmacher oder problematische Naturen, die einen tieferen Einfluß auf die schwedische Litteratur nicht haben konnten.

Als Vorläufer der romantischen Schule in Schweden trat der kritische Gegner der Franzosennachahmer Th. Thorild (1759—1808) auf, dessen eigenes poetisches Talent freilich nicht vermochte, Besseres an die Stelle des Bekämpften zu setzen. Noch vor Thorilds Tode war die neue Schule im Emporblühen. „1807 wurde der Aurora-Bund von Atterbom, Hammarsköld, Palmblad gestiftet; demselben traten später Sandien, Dahlgren und andere bei. Man proklamierte in allem Wesentlichen die Prinzipien der romantischen Schule in Deutschland; man bewunderte die Schellingsche Philosophie und sprach sich mit aller Dialektik der Schellingianer über Metaphysik und Christentum aus; man verhöhnte die Aufklärung, behandelte die Mitglieder der alten Schule wie eine Sammlung alter gepuderter Perückenstöcke und verfolgte die Alexandriner mit Sonetten. — Die „Phosphoristen" führten nach guter romantischer Gewohnheit die Poesie auf die Sehnsucht nach dem verlorenen Eden zurück. Ihre Poesie ist ihrem Wesen nach elegisch." (Brandes.) Der hervorragendste Vertreter des sogenannten „Phosphorismus" (der seinen Namen von der seit 1810 herausgegebenen Zeitschrift „Phosphoros" empfing) blieb Daniel Amadeus Atterbom aus Asbó (1790—1855), dessen Märchendramen „Die Insel der Glückseligkeit" und „Vogel Blau" durchaus an die deutschen Romantiker gemahnen und lediglich durch ihre Stimmungsfülle und lyrische Einzelheiten eine Wirkung erzielten.

Wilhelm Fredrik Palmblad (1788—1852) war zwar einer der eifrigsten Parteigänger des Aurorabundes, erhob sich aber in seinen Gedichten und Erzählungen keineswegs hoch über die verhaßte Mittelmäßigkeit, die man der alten Schule mit Recht und Unrecht vorwarf. — Besseres gab der Idyllendichter und Erzähler Karl Fredrik Dahlgren (1791—1844), der als Lyriker in Bellmanns Pfaden zu wandeln versuchte, und dessen humoristischer Roman „Nahum Fredrik Bergströms Chronik" eine der wenigen bleibenden Schöpfungen des Phosphorismus ward.

Zu den Zeitgenossen Atterboms gehörte ferner der geistliche Dichter Johann Olof Wallin aus Stora Tuna (1779—1839), der als Erzbischof von Upsala starb. Seine Dichtungen klingen in den geistlichen Liedern an ältere Gesänge an; unter den idyllischen und beschreibenden Ge-

dichten Wallins finden sich einige von großer Innigkeit und frischer Gegenständlichkeit.

Von glücklichem Einfluß auf die schwedische Litteratur zeigte sich eine zweite romantische Dichtergruppe, die „gotische Schule“, welche sich um die von Geijer herausgegebene Zeitschrift „Iduna“ sammelte und gleich den besten Vertretern der dänischen Romantik die nationalen Elemente in der Poesie pflegte. Die gotische Schule schöpfte, wie Oehlenschläger und Ingemann in Dänemark, aus dem Schatze heimatlicher Sage und Geschichte, der poetisch noch völlig ungenutzt lag, und gewann auf diesem Wege, wenn auch langsam, allgemeinere Teilnahme als die Phosphoristen. Zu ihr zählten Erik Gustaf Geijer aus Ransäter in Wermland (1783—1847), Professor der Geschichte zu Upsala, der nationale Geschichtschreiber, mit Afzelius gemeinsam Sammler und Herausgeber der „Schwedischen Volksweisen“, in seinen poetischen Erzählungen ein schlichter, kraftvoller Poet, der seinen Genossen den Weg zeigte, die Vergangenheit für die Gegenwart zu beleben. Das Gleiche gilt von Arvid August Afzelius (1785—1871), dem Dichter trefflicher Lieder und Romanzen im echten Volkston, und von dem Epiker und Dramatiker Erik Johann Stagnelius aus Gärdslösa auf Öland (1793—1823), dessen epische Jugenddichtung „Wladimir der Große“ und dessen Dramen „Die Märtyrer“, „Das Freudenmädchen von Rom“, „Liebe über den Tod“, eine glänzende Phantasie und viel echte Leidenschaft aufweisen.

Bedeutender und erfolgreicher als alle Genannten erscheint Esaias Tegnér aus Kyrkerud in Wermland (1782—1846), Theolog, Professor an der Universität Lund, schließlich Bischof von Wexiö, ein Dichter, dessen lyrische und epische Dichtungen zu wahrer Volkstümlichkeit und zu hohem Ansehen auch außerhalb Schwedens gelangten. Namentlich Tegners erzählende Gedichte, das Idyll „Die Nachtmahlskinder“, voll lebendiger Anmut und ergreifenden Schilderungen, die poetische Erzählung „Axel“ mit dem Hintergrund der Zeit Karls XII. und vor allem der Romanzenzyklus „Die Frithjofssage“ bewährten sein seltenes glückliches Talent. Die rauh-trotzigen, heldenhaften Momente der nordischen Sage traten bei ihm gegen die idyllischen Situationen und die lyrisch ergiebigen Momente zurück, Tegner lieh dem Stoff eine Innerlichkeit, welche dem alten Abenteuer nicht innewohnte, aber auch nicht unbedingt widersprach. Dazu gesellte sich eine in ihrer Weise vollendete Form, der ganze Reiz wechselnder Rhythmen, ein Zug und Hauch freier Humanität, welcher der „Frithjofssage“ eine tiefere Wirkung sicherte, als zahlreichen anderen an sich nicht unpoetischen, lyrisch-epischen Schöpfungen, die auf dem Grund der Sage erwuchsen.

Auch Karl August Nicander aus Strengnäs (1799—1839), der Dichter der poetischen Erzählungen „König Enzio“ und „Tassos Tod“ und der Lyriker und Tragödiendichter Pehr Henrik Ling aus Ljunga (1776 bis 1839) zählen zu den talentvollen Vertretern der schwedischen Romantik.

Eine minder tiefe und minder fruchtreiche Umwälzung führte die Romantik in der holländischen Litteratur herbei. Hier stand noch zu

Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die französische Litteratur in dem seit undenklicher Zeit behaupteten maßgebenden Ansehen und der hervorragendste niederländische Dichter der Revolutions- und napoleonischen Periode Willem Bilderdijk aus Amsterdam (1756—1831), nacheinander Rechtsgelehrter im Haag, Bibliothekar König Ludwig Napoleons von Holland, zuletzt in Leyden und Harlem in beschaulicher Zurückgezogenheit lebend, ein holländischer Patriot alten Schlages, vermochte sich bei aller nationalen Gesinnung der Herrschaft der französischen Regel so wenig zu entziehen, wie der im Grunde alle Poesie aufhebenden respektabeln Nüchternheit seiner Mitbürger. Bilderdijks Thätigkeit war eine sehr vielseitige, eine fast unübersehbare Fülle holländischer Lyrik, vorwiegend rhetorischen und didaktischen Charakters, Dichtungen, unter denen nur wenige den Schwung zeigen, welcher das Gedicht auf „Hollands Befreiung“ aus dem Winter 1813 emporträgt, humoristische und satirische Versuche, lange Lehrgedichte, z. B. „Die Krankheiten der Gelehrten“, epische Dichtungen wie „Der Untergang der ersten Welt“, Tragödien wie „Wilhelm von Holland“, „Kormak“ u. a., dazu geschichtliche und litterargeschichtliche Arbeiten aller Art, waren Zeugnisse unermüdlicher Schaffens- oder wenigstens nie versiegender Schreiblust und fanden bei Bilderdijks Landsleuten immer steigenden Beifall. Schon die Regsamkeit dieses Dichters schien den Niederländern ein neues Leben ihrer Litteratur zu verbürgen. Auch fehlte es der Zeit Bilderdijks nicht völlig an Leistungen, welche sich über die Normallinie akademisch-rhetorischer Poesie bereits erhoben. Wenn Hendrik Tollens aus Rotterdam (1780—1856) in seinen volkstümlichen häuslichen Liedern ein wenig an Vater Cats anklingt, so ist er um so lebendiger und kräftig realistischer in dem erzählenden Gedicht „Die Überwinterung der Holländer auf Nowa Zembla.“ Der Stoff war hier ein Stück aus der reichen Seegeschichte Hollands, dem besten Teil der Vergangenheit und die frischen charakteristischen Beschreibungen, der kräftige Ton des Ganzen entsprachen der glücklichen Stoffwahl. Auch A. C. W. Staring (gestorben 1840) der hauptsächlich als humoristischer Poet wirksam war, gehörte zu den vereinzelten selbständigen Talenten, welche der eigentlichen Romantik vorangingen.

Als erster niederländischer Romantiker, der namentlich unter dem Einfluß Scotts und der englischen poetischen Erzähler schuf, muß Jakob van Lennep aus Amsterdam (1802—1868) gelten. In seinen als „Niederländische Legenden“ gesammelten Dichtungen: „Adegild“, „Jakoba und Bertha“, „Der Krieg mit Flandern“, Dichtungen, in denen Lennep die mittelalterliche Vergangenheit der Niederlande heraufbeschwor, bewährte er das Talent frischer Schilderung und gedrängter Erzählung. Auch die historischen Romane: „Der Pflegesohn“ und „Die Rose von Dekama“ waren phantasievoll, charakteristisch, nicht ohne einen Hauch poetischer Stimmung, wennschon stellenweis breit und gedehnt. Als ein vortreffliches Buch Lenneps erhielt sich vor allen die Erzählung „Häuschen Siebenstern“ in Ansehen und Wirkung.

Mit Lennep gehörten zu den Begründern und Vertretern der holländischen Romantik Adrian Bogaers aus Haag (1795—1870), als poetischer Erzähler in den Dichtungen: „Jochebod“, „Der Zug Heemskerks nach Gibraltar“ in Balladen und Romanzen farbenreich und kräftig; ferner Nikolaus Beets aus Harlem (geboren 1814), Professor zu Utrecht, dessen poetische Erzählungen: „Guy der Vlämingér“, „Ada von Holland“ und dessen Novellen „Camera obscura“ neben den romantischen schon von modernen weltschmerzlichen Elementen belebt werden; endlich J. van der Hage, deren historischer Roman „Der Schafhirt“ mit besonders glücklichem Griff in die Vergangenheit, eine der interessantesten Perioden niederländischer Geschichte poetisch zu beleben trachtete.

Ein hervorragender lyrischer Dichter der romantischen Periode war Isaak da Costa (gestorben 1860), welcher eine Glut und Energie der Empfindung und Schilderung an den Tag legte, die der Mehrzahl seiner Beurteiler für ganz unholländisch galt.

Der holländischen gesellte sich noch in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine vlämische Romantik, deren Vorkämpfer Philipp Blommaert aus Gent (1808—1870), der Dichter der Erzählungen: „Hilda“, „Baudewyn der Eiserne“, und Hendrik Conscience aus Antwerpen (1812—1883) waren, letzterer Verfasser von hundert Romanen, unter denen „Im Wunderjahr“, „Der Löwe von Flandern“, „Jakob von Artevelde“ ganz entschieden die Einwirkung Walter Scotts und der historischen Romantik zeigen, während die Idylle und Bilder aus dem vlämischen Volksleben der Gegenwart, welche Conscience früher und später schrieb, sich schon stark dem modernen Realismus näherten.

Gewaltig und tiefgreifend waren die Wirkungen der poetischen Romantik, des unbedingten Bruches mit der akademisch-rhetorischen Poesie und der Aufklärung, des Anschlusses an die nationale Besonderheit im Osten Europas. Hier wurden durch Poeten romantischen Glaubens ganze Litteraturen gewissermaßen erst geschaffen. In der polnischen Litteratur trafen die Anfänge der Romantik mit der patriotischen Verzweiflung und trotzigen Erhebung zusammen, von welcher die Nation nach dem freilich selbstverschuldeten Untergang des polnischen Staates erfaßt und durchdrungen ward. Die romantische Schule verband sich in Polen infolge der vorherrschenden Stimmungen enger mit dem Leben, wirkte unmittelbarer auf dasselbe, als anderwärts; die Mehrzahl der Dichter teilte die patriotischen Schmerzen und Hoffnungen vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts bis zum Jahre 1830, teilte das Exil, welches nach dem Scheitern der Revolution und des Krieges von 1831 einem großen Teile der polnischen Aristokratie beschieden war. Unbedingt galt dies alles von dem hervorragendsten polnischen Romantiker Adam Mickiewicz aus Zaosie bei Nowogrodek in Littauen (1798—1855), welcher nach 1830 ein Vierteljahrhundert, größtenteils in Paris, im Exil lebte und den Tod in Konstantinopel fand, wo er für die Wiederherstellung Polens zu wirken suchte. Als Lyriker schlägt Mickiewicz vorwiegend einen elegischen Ton an, der viel-

leicht am reinsten und ergreifendsten in seinen „Sonetten aus der Krim" erklingt; die begeisterte Vaterlandsliebe des Dichters, welcher der freudige Aufschwung versagt war, schwere persönliche Schicksale und ein unaufhaltsamer Zug seiner Natur zur religiösen Mystik führten ihn im Verlauf seines poetischen Lebens immer tiefer in die schmerzerfüllte Dichtung hinein. Größere Frische bewährte er in seinen Balladen und Romanzen, welche die vollendetsten ihrer Art in der polnischen Litteratur blieben. Aber durchaus mystisch, stellenweis beinahe schattenhaft, in bedenklicher Weise formlos stellt sich das große lyrisch-dramatische Gedicht „Die Totenfeier" dar, eine echt romantische Schöpfung, in welcher sich wohl einzelne Bilder und Stimmungen von höchster Schönheit finden, das aber mit souveräner Nichtachtung künstlerischer Komposition und klarer Reife entworfen und weitergeführt ist und sich vielfach zur blassen leblosen Allegorie wandelt. Daß Mickiewicz trotz alledem wirkliche Gestaltungskraft besaß, erweisen seine epischen Dichtungen. Die poetische littauische Erzählung „Grazyna" und das Epos „Conrad Wallenrod" haben beide die Kämpfe der Littauer mit den deutschen Ordensrittern zum historischen Hintergrund, Erfindung und Ausführung werden durch die patriotische Leidenschaft, das tiefe vaterländische Gefühl des Dichters eigentümlich belebt. Zu wirklicher Vollendung gedieh Mickiewicz in dem großen erzählenden Gedicht: „Herr Thaddäus" („Pan Tadeusz" vorzüglich von Siegfried Lipiner verdeutscht), einem Roman in Versen, welcher littauisch-polnisches Leben auf dem Hintergrund der Ereignisse und Hoffnungen des Jahres 1812 darstellt. Der Höhepunkt des Gedichts liegt in der Darstellung des Einmarsches der polnischen Heerhaufen und des Verlobungsfestes des Helden und seiner Geliebten. „Um die eigentümliche Stoffwahl zu verstehen, muß man sich immer erinnern, in welchem Zeitpunkt Mickiewicz das Gedicht begann und vollendete. Die Dichtung, welche in lebendigen Zügen ein Befreiungsfest schildert, an dem der Dichter selbst als Knabe teilgenommen, und dessen sich Tausende der Leser erinnern mußten, sollte einfach daran gemahnen, daß das, was einmal gewesen sei, wiederkehren und jedes polnische Herz sich ein zweites Mal an einem Tag laben könne, wie dem von Mariä Verkündigung, der über Soplicowo und den Helden der Dichtung aufgegangen ist. Man fühlt, wie der Hauch eines großen, Hoffnung und Enttäuschung im Schoß tragenden Erlebnisses durch die Erfindung des Gedichts hindurchweht. Aber so bestimmt die patriotisch-polnische Tendenz des Gedichts und so unzweifelhaft dasselbe zur Ermutigung eines niedergebeugten in sich zerbröckelnden Volkes bestimmt war, kann man es doch nicht rhetorisch und unwirklich schelten. Es würde ein volles Stück Leben auch für denjenigen bleiben, der von dem geheimsten Lebensnerv der Dichtung nichts wüßte und von ihrer Tendenz gar nicht berührt würde." (Stern).

Unerquicklich und verhältnismäßig auch unbedeutend erscheinen Mickiewicz' spätere Prosaschriften, namentlich „Die Bücher des polnischen Volkes und der polnischen Pilgerschaft", verdienstvoller waren seine am College de France gehaltenen „Vorlesungen über slavische Litteratur

und Zustände". Aber mit keinem seiner späteren Werke vermochte er „Herrn Thaddäus" oder auch nur seinen Jugenddichtungen gleichzukommen und der elegische Ausruf in dem eben genannten epischen Gedicht, mit dem er den Frühling von 1812 feiert:

„O Frühling! Wer dich bei uns gesehen in jener Zeit!
Denkwürdiger Frühling des Krieges, Frühling der Fruchtbarkeit!
O Frühling wer dich gesehen, voll üppiger Blüten hangend,
Voll Garben und Grün — und hell von Menschenschaaren prangend,
Reich an Begebenheiten, voll Hoffnungen im Schoß!
Du stehst vor mir noch heut, du Traumbild schön und groß!
In Knechtschaft geboren, als Säugling schon in Ketten gebannt,
Hab ich im Leben nur einen solchen Frühling gekannt!

hatte nicht nur die allgemein patriotische, sondern eine tiefe persönliche Bedeutung für den größten polnischen Dichter der Neuzeit.

Der romantischen Schule der polnischen Litteratur gehörten, nächst Mickiewicz, die Dichter Morawski, Brodzinski und Odyniec an. Franz Morawski aus Lozecin bei Posen (1785—1861), Soldat, gefeierter polnischer General, zeichnete sich als Lyriker und Idyllendichter aus, über seinen Dichtungen schwebt ein Hauch von Behagen, der den meisten anderen polnischen Dichtern fremd ist. Kasimir Brodzinski aus Krolowka in Galizien (1791—1835) ward hauptsächlich als Liederdichter und als der Verfasser des epischen Gedichts „Wieslaw", das unter den Bauern des Krakauer Landes spielt, gepriesen; Anton Eduard Odyniec aus Wilna (1804—1886), lange Jahre unter den schwierigsten Verhältnissen der Redakteur des „Warschauer Kourier", erlangte als vortrefflicher Balladendichter und als Dramatiker namentlich mit der Märtyrertragödie „Felicitas" Geltung.

Eine Gruppe späterer polnischer Romantiker ward zugleich von der deutschen und englischen Romantik, daneben aber von der gewaltigen Erscheinung des Lord Byron beeinflußt. So Julius Slowacki aus Krzemieniec (1809 bis 1849), der Verfasser der poetischen Erzählungen: „Johann Bielecki" und „Zmija", der Tragödien „Maria Stuart", „Mazeppa", „Horsztynski" und „Beatrice Cenci", sowie energischer Nachtstücke wie „Die Pestkranken von El Arisch", in denen Slowacki mit den französischen Romantikern in die Schranken trat; so Vincenz Pol aus Lublin (1807 bis 1873), dessen patriotisches „Lied von unserem Land" ebenso wie die poetischen Erzählungen Pols: „Wit Stwosz", „Der Hetmanspage" und „Der Starost von Kisla" den Weg von der Romantik zur realistischen polnischen Dichtung bezeichnet; so endlich der Ukrainer Sewerin Goszczynski aus Ilince im Gouvernement Kiew (1806—1870), einer der Teilnehmer des Aufstands von 1830 und des Exils in Paris, Lieder- und Balladendichter, am bekanntesten durch die poetischen Erzählungen „Schloß Kaniow" und „Das Johannisfest", in denen beiden düstere und grauenvolle Schilderungen überwogen, die aber energisch und lebendig wirken. — Auch Bohdan Joseph Zaleski aus Bohaterka (geboren 1802) zeigt in einigen Liedern,

einigen poetischen Erzählungen und der allegorischen Vision „Der Geist der Steppe“ die innige Verbindung der polnischen Romantik mit den nationalen Bestrebungen und Träumen; ja im „Geist der Steppe“ regt sich schon der Panslawismus, welcher die Herrschaft der Welt in Zukunft den Slawen verheißt, sollten diese Slawen selbst die Todfeinde der polnischen Nationalität die Russen sein.

Rußland und die russische Litteratur erhielten ihre Romantik, sobald an die Stelle der Einwirkungen Voltaires und Diderots diejenigen Chateaubriands, an die Stelle ausschließlich französischer Vorbilder die Wahl zwischen Franzosennachahmung und englischen Mustern trat. Von einer tieferen Selbständigkeit der russischen Dichtung konnte um so weniger die Rede sein, als die Kluft zwischen der höheren, europäisch gebildeten Gesellschaft und den breiten Schichten des Volkes im Reiche Peters und Katharinas größer war, als im gesamten übrigen Europa. Wohl trachteten auch die russischen Romantiker wieder Fühlung mit der Vergangenheit und dem Volke zu gewinnen, aber indem sie auf die Zeiten vor Peter dem Großen zurückgriffen und aus dem Borne russischer Volksdichtung schöpften, brachten sie die Zwiespältigkeit des gesamten russischen Kulturlebens erst recht zum Bewußtsein.

Als Vorläufer der Romantik gelten der Geschichtsschreiber und Dichter Nikolai Michailowitsch Karamsin aus Michailowka bei Orenburg (1765—1826), dessen „Russische Geschichte“ und „Briefe eines russischen Reisenden“ von größerer Bedeutung für die Weiterentwicklung der russischen Litteratur wurden, als seine poetischen Versuche, unter denen sich die Erzählungen „Meine Bagatellen“ immerhin durch einen frischen Ton und eine freie Handhabung der russischen Sprache auszeichneten, und der gefeierte Fabeldichter Iwan Andrejewitsch Krylow aus Moskau (1768 bis 1844), dem es, wenn auch nicht in seinen Lustspielen, so doch in seinen „Fabeln“ gelang den echten Volkston zu treffen, die Mischung von Gutherzigkeit, unbefangener Laune, Schalkhaftigkeit und verständiger Beobachtung, welche dem unverdorbenen Russen eigentümlich ist, in seinen Erfindungen wiederzugeben. Mit Recht bezeichnen die Russen Krylow als ihren ersten eigentlich volkstümlichen Dichter.

Inzwischen hatten die Romantiker im engeren Sinne ihre Thätigkeit bereits begonnen. Wasilij Schukowskij aus Tula (1783—1852), der Erzieher des nachmaligen Kaisers Alexanders II., Übersetzer von Schillers „Jungfrau von Orleans“, zahlreicher Goethescher, Uhlandscher, Scottscher und Moorescher Gedichte, war ein elegischer Lyriker mit romantischem Anhauch, der schließlich doch mehr durch die Vollendung seiner Formen, als durch den träumerisch subjektiven Gehalt seiner Dichtung wirkte. Bildete sich Schukowskij vorzugsweise an den deutschen, so stand sein Zeitgenosse K. N. Batzuschkoff unter den Anregungen der italienischen und spanischen Dichter. Die romantischen Erzähler Keslow, dessen Kiewsche Erzählung „Der Mönch“ seiner Zeit viel verbreitet war; Alexander Bestuscheff aus Petersburg (1795 bis 1837), Offizier, einer der Teilnehmer an der Verschwörung von 1825,

der nach mehrjähriger Verbannung in Sibirien als gemeiner Soldat in die Kaukasusarmee eintreten, sich wieder zum Offizier heraufdienen durfte und in einem Gefecht mit Tscherkessen blieb, als „Kosak Marlinsky“ der Verfasser poetischer und prosaischer Erzählungen, von dessen Werken „Ammalat Bey“ als das vorzüglichste gilt, der Romanschriftsteller Michail Nikolajewitsch Sagoskin aus Pensa (1789—1852), welcher mit dem Romane „Jurji Miloslawski oder die Russen im Jahre 1612“ eine Zeit lang als der Walter Scott Rußlands galt, hatten das russische Publikum schon der klassischen Überlieferung entwöhnt. Die Hauptvertreter des russischen Romantismus aber fielen der Zeit nach nicht nur mit den deutschen und englischen Romantikern, sondern auch mit Lord Byron zusammen, sie ließen den Weltschmerz desselben als eine letzte Konsequenz der Romantik gelten und fühlten sich zu Byron, wie zu einer ihnen im Innersten verwandten Erscheinung hingezogen. Die hervorragenden russischen Dichter, welche unter dem Doppeleinfluß der Romantik im engeren Sinne und des Byronismus stehend, den Drang empfanden, nicht bloß die nationale Vergangenheit poetisch zu verherrlichen, sondern auch die Gegenwart schärfer und kühner ins Auge zu fassen, als dies seither geschehen oder auch nur möglich gewesen war, Puschkin und Lermontoff, waren glänzende hochstrebende Talente. Alexander Sergejewitsch Graf Puschkin aus Petersburg (1799—1837) trat nach seinen Studien in das Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, ward wegen seiner „Ode an die Freiheit“ in die Kanzlei des Statthalters von Bessarabien verbannt und erst unter Kaiser Nikolaus nach der Hauptstadt zurückgerufen. Hier fand er im Januar 1837 seinen Tod in einem Duell, das, unter eigentümlichen Umständen wohl vorbereitet, sich von einem Morde nur dem Namen nach unterschied. Die lyrischen Gedichte Puschkins klingen im allgemeinen denen seiner ausländischen Vorbilder nach, in einigen wenigen schlug er den drohenden Ton gegenüber Europa an, den Derschawin in den Tagen Katharinas zuerst hatte vernehmen lassen. Höher als der Lyriker stand der Epiker Puschkin. Die poetischen Erzählungen „Rußlan und Ludmilla“, „Der Brunnen von Baktschiserai“, „Der Gefangene im Kaukasus“, „Die Zigeuner“, „Die Raubbrüder“ waren Schöpfungen einer lebendigen und beweglichen Phantasie, die (unvollendete) Spätlingstragödie „Boris Godunoff oder der falsche Demetrius“ erwies auch ein starkes und energisches Gestaltungstalent. Als die eigentlichen Meisterwerke Puschkins galten indes der mit ihm lebenden und unmittelbar auf ihn folgenden Generation die von Byronschem Geist erfüllten Gedichte „Poltawa“, „Graf Nullin“ und der Roman in Versen „Eugen Onägin“. Namentlich im letztern, in welchem Puschkin mit schneidender Bitterkeit und wirklich gefühltem Ekel die russische Gesellschaftswelt:

Die Welt voll Thoren, Laffen
Verkäuflicher Gerechtigkeit,
In Uniform gesteckter Affen,
Auswürfe jeder Schlechtigkeit

mit realistischer Schärfe und Deutlichkeit darstellte, in welcher er im Charakter des blasierten Weltmanns Onägin, in der Schilderung der Tatjana, in der ergreifenden Wiedergabe des Duells zwischen dem poetisch naiven Wladimir und seinem Helden, in den beseelten stimmungsvollen Naturschilderungen, Byron nicht bloß nachahmte, sondern mit ihm wetteiferte, war der Weg für die Nachfolger eröffnet. Es sollte das Verhängnis der russischen Poesie bleiben, daß nicht die Freude an den Erscheinungen, sondern der Widerwille und Zorn gegen dieselben, der Ausgangspunkt der meisten und besten Darstellungen russischer Dichter ward.

Puschkin am nächsten verwandt war Michail Jurjewitsch Lermontoff aus Moskau (1814—1841) russischer Offizier, wegen einer Ode auf Puschkins Tod, in der er die Bestrafung des Mannes heischte, dessen Kugel Rußland seinen größten Dichter geraubt hatte, nach dem Kaukasus verbannt, wo auch er wenige Jahre später im Duell fiel. Seinen poetischen Erzählungen, unter denen das „Lied vom grausamen Czaren Iwan Wassiljewitsch" die vorzüglichste ist, während „Der Tscherkessenknabe", „Hadschi Abrak", trotz des prächtigen Kolorits, noch allzusehr als Byronnachahmungen erscheinen, ging das erste innerlich bedeutende Werk russischer erzählender Prosa, der Roman „Der Held unserer Tage" zur Seite. Auch hier waltet freilich eine bitter pessimistische Betrachtung der russischen Dinge und Menschen vor, da eben keine andere mit der poetischen Wahrheit vereinbar war.

Um Puschkin hatte sich ein Dichterkreis gebildet, welchem unter anderem Jewgenij Abramowitsch Baratinsky aus Tambow (1799—1844), der Dichter poetischer Erzählungen „Edda", „Die Zigeunerin" und schwermütiger Elegien, die Lyriker Jasykoff (1805—1847) und Anton von Delwig aus Moskau (1798—1831), endlich der unglückliche Poleschajew (gestorben 1833) angehörten, welcher als Student verhaftet und als gemeiner Soldat untergesteckt, sein trostloses Schicksal in ergreifenden Gedichten der Nachwelt überliefert hat.

Durch die Romantik wurden auch in Ungarn die Anfänge einer modernen Litteratur, die ersten wertvolleren und lebensfähigen Dichtungen in magyarischer Sprache überhaupt erweckt. Die ungarischen Romantiker waren Alexander Kisfaludy (1772—1844) aus Sumeg, der Dichter von „Himfys Liebeslieder", dessen Bruder Karl Kisfaludy (1788—1830), der als Herausgeber des ungarischen Musenalmanachs „Aurora" und als der erste Dramatiker, welcher der neuen Nationalbühne Originaldramen gab, hoch gepriesen und als der eigentliche Bahnbrecher magyarischer Poesie angesehen ward, der Verfasser der Dramen „Die Tataren in Ungarn" und „Stibor"; endlich Michael Vörösmarty aus Nyek im Stuhlweißenburger Komitat (1800—1855), ein phantasievoller schwungreicher Poet nach dem Herzen der Magyaren. Vörösmartys Werke, das Epos „Zaláns Flucht", die Dramen: „Das Erwachen Arpads", „Die Bluthochzeit", „Cillei und die Hunyadis", „Die Schatzgräber" sind noch heute wirksam und unver-

gessen, auch die besten lyrischen Gedichte des gleichen Dichters wurden Volkseigentum.

Eine völlig selbständige Bedeutung gewann die romantische Dichtung im Süden Europas, vor allem in Italien. Hier war ihr Haupt Alessandro Manzoni aus Mailand (1785—1873), dessen „Heilige Gesänge" und sonstige lyrische Gedichte von einer tiefen Innigkeit, dabei von einer kühnen energischen Bildlichkeit erschienen und in der That das Zeugnis gaben, „daß eine Sprache, wenn sie auch jahrhundertelang durchgearbeitet worden, immer wieder frisch und neu erscheint, sobald ein frischer, jugendlicher Geist sie ergreifen, sich ihrer bedienen mag." (Goethe.) — Unter Manzonis größeren Dichtungen zeichnen sich die Tragödien „Der Graf von Carmagnole", „Die Adelchi" durch lebensvolle Einzelheiten aus, ohne zu einer wahrhaft dramatischen Vollendung zu gelangen. Das eigentliche Meisterwerk Manzonis war der historische Roman „Die Verlobten" („I promessi sposi"), eine lombardische Geschichte aus dem siebzehnten Jahrhundert, aus der Zeit der brutalen spanischen Fremdherrschaft, aber auch der Herrlichkeit der restaurierten katholischen Kirche, die in den Idealgestalten des Kardinals Borromeo und des Pater Cristoforo dem Treiben und der Unzulänglichkeit der Welt gegenübergestellt wird. Die frische und farbenreiche, dabei gleichmäßig klare Darstellung, die Zartheit der Empfindung, die Energie der Charakteristik erhoben „Die Verlobten" zu einem Meisterwerk, das nur durch einen Mangel, die eingeschalteten historischen Auseinandersetzungen, empfindlich litt, in den eigentlich erfundenen Partien aber voll poetischer Wahrheit und frischer Charakteristik ist.

An Manzoni schlossen sich eine Gruppe anderer Dichter an. Silvio Pellico aus Saluzzo in Piemont (1789—1854) als Herausgeber der patriotisch-litterarischen Zeitschrift „Conciliatore" wie als nationalgesinnter Dichter der österreichischen Regierung verdächtig geworden, von 1820—1830 in den Bleikammern von Venedig und auf dem Spielberg bei Brünn gefangen, ward der Welt hauptsächlich durch diese Gefangenschaft und das Buch „Meine Kerker" bekannt, in welchem er mit milder Resignation seine Leiden schilderte. Pellicos lyrische Gedichte, seine „Poetischen Erzählungen" und die Tragödien „Francesca da Rimini", „Eufemio von Messina", „Ester d'Engaddi", „Leoniero da Dertona" erwiesen ein entschiedenes Übergewicht der lyrischen Empfindung über die Gestaltungskraft des Poeten.

Männlicher, energischer, wenn auch schon wieder zum alten Erbübel der italienischen Dichtung, der Rhetorik, hinneigend, erscheinen die Dramen des Giovanni Battista Niccolini aus San Giuliano bei Pisa (1785 bis 1861), unter denen namentlich die vaterländischen Tragödien „Antonio Foscarini", „Giovanni da Procida", „Lodovico Sforza", „Arnold von Brescia" und „Filippo Strozzi" den bedeutendsten Einfluß auf die Wiederbelebung der nationalen Gesinnung in Italien erlangten.

Der Periode der Romantik gehörte auch der edle tiefernste Lyriker Giacomo Graf Leopardi aus Recanati in der Mark Ancona (1798 bis 1837) an, dessen heiße Sehnsucht nach der Erneuerung Italiens bei seinen

Lebzeiten nicht gestillt ward. Der schmerzvolle Gegensatz der alten Größe und der neuesten Versunkenheit seines Vaterlandes war die Seele seiner Lyrik; ein Hauch von Schönheit und elegischer Trauer adelte den stoischen Pessimismus seiner Oden.

Der Schule Manzonis und Pellicos gehörten ferner der Lyriker Luigi Carrer aus Venedig, Carlo Marenco aus Cassolo in Piemont (1800 bis 1843), der Dichter der Tragödie „Pia Tolommei"; Carlo Maroncelli, der Kerkergenosse des Silvio Pellico, und der Dichter der Tragödie „Corso Donati", endlich der Geschichtschreiber Cesare Cantù aus Brivio (geboren 1807) mit der epischen Dichtung: „Algiso, oder der Lombardenbund" und der historischen Erzählung „Margareta Pusterla" an. Dagegen bezeichnet die poetische Thätigkeit von Frederico Domenico Guerrazzi aus Livorno (1804—1873) schon vollständig den Übergang zu der späteren Tendenzlitteratur. Am frischesten und poetisch erquicklichsten gab sich Guerrazzis Begabung in seinem ersten historischen Roman „Die Schlacht von Benevent" kund, während die späteren „Die Belagerung von Florenz" und „Beatrice Cenci" und das Drama „Die Weißen und die Schwarzen" jener Art der Dichtung angehören, welche Erfindung, Gestaltung, poetische Wahrheit dem außerpoetischen Zwecke unterordnet. Lebendig und wahr in dieser Art von Poesie blieb immer nur die politische Leidenschaft, von der auch Guerrazzi durchaus erfüllt war.

Wenn selbst in den nordischen Ländern die romantische Poesie unter starken Einwirkungen jener älteren spanischen Dichtung gedieh, welche als romantisch im ursprünglichsten wie im weitesten Sinne gelten mußte, so durfte es nicht Wunder nehmen, daß in dem zweiten und dritten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts in der spanischen Litteratur selbst eine Bewegung erwachte, die darauf abzielte, sich der romantischen Elemente der eigenen großen poetischen Vergangenheit neu zu bemächtigen, sie wiederum zu beleben. Immerhin bleibt es eine denkwürdige Thatsache, daß der Anstoß zu dieser Bewegung von Fremden gegeben werden mußte. Die leidenschaftliche Teilnahme, welche die französischen und englischen Romantiker für die Schöpfungen der Zeit Lopes und Calderons, für Spanien und seine glänzende Litteratur an den Tag legten, flößte den neueren spanischen Dichtern den Mut ein, ihrer nationalen Überlieferung und nationalen Eigenart wieder näher zu treten. Die Reihe der spanischen Neuromantiker eröffnete der Dichter und Staatsmann Francisco Martinez de la Rosa aus Granada (1789—1862), dessen Schicksalswechsel selbst einen abenteuerlichen Roman abgeben konnten. Vom Lehrstuhl in die konstituierenden Cortes des Jahres 1812 berufen, bei der unerfreulichen Heimkehr des Königs Ferdinand VII. nach den afrikanischen Presidios verbannt, 1823 Minister, darnach politischer Flüchtling, wiederum Minister, Gesandter in Paris und Rom, blieb Martinez unter allen Schicksalswechseln poetisch thätig. Seine lyrischen Gedichte wie seine Lustspiele zeigten noch eine starke Hinneigung zur nüchternen Poesie des achtzehnten Jahrhunderts; erst in den Dramen „Aben Humaya" und „Die Verschwörung in

Venedig", namentlich aber in dem ersteren, ist ein kräftiges Leben, ein romantischer Hauch und Zug zu spüren. Auch als Romandichter erwarb Martinez de la Rosa mit den Werken „Hernan Perez del Pulgar" und „Isabella de Solis" verdienten Beifall. — Ein hervorragender, von den französischen Romantikern wie von der altnationalen Poesie gleichmäßig angeregter Poet war José de Espronceda aus Almendralejo in Estremadura (1810—1842), dessen Gedichte Phantasie, Schwung und selbst eine gewisse Innerlichkeit bekunden, während der Roman „Don Sancho Saldaño, oder der Schloßvogt von Cuellar" bedauern läßt, daß die Gestaltungskraft des jung gestorbenen Dichters nicht größeren Spielraum erhielt. — Sehr ausgebreitet war die poetische Thätigkeit des Patricio de la Escosura aus Madrid (1807—1878), des Verfassers der historischen Romane: „Der Graf von Candespina", „Weder König noch Turm", der epischen Dichtung „Cortez in Cholula", der Dramen „Das Hoflager von Buen-Retiro" und „Die Jugendabenteuer des Cortez" und des Memoirenromans „Der Vater des Thals", welcher, aus der Gegenwart und eigenen Erlebnissen stammend, die Zustände Spaniens und das Treiben der politischen Flüchtlinge, charakteristisch unmittelbar darstellt. Auch Escosura verleugnet die Einwirkungen der Romantik nicht, obschon er sie zu überwinden trachtet.

Den Übergang von der Romantik zur modernen Poesie vertrat in Spanien der phantasiereiche Manuel Breton de los Herreros aus Quel in Logroño (1800—1873), dessen Vielproduktion an die spanischen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts gemahnte; unter seinen romantischen Dramen zeichneten sich „Don Fernando el Emplazado", „Bellido Dolfos" durch warmes Leben aus; die eigentliche Meisterschaft dieses Dichters entfaltete sich jedoch in Lustspielen wie „Die Welt eine Posse", „Wahrheit oder Tod", „Nach Madrid!" und in prächtigen formvollendeten Satiren, welche unmittelbar das Leben der Gegenwart spiegeln.

Einen von der deutschen Romantik wesentlich verschiedenen Charakter zeigt die Romantik in England und Frankreich. In beiden Ländern gelangte die romantische Poesie zu einer die gesamte Weiterentwicklung der Litteratur bestimmenden Bedeutung und Geltung. Gleichwohl waren die englische und französische Romantik nach ihrer innern Natur, nach Art und Zeit ihrer Wirkungen soweit von einander, wie von der deutschen Romantik getrennt, daß sich, obschon die gegenseitigen Einflüsse mannigfach und unverkennbar sind, zunächst nur die Verschiedenheit vor Augen stellt. — Während in England die romantischen Dichter mit Leichtigkeit und fast unbestritten den Platz einnahmen, den das Aussterben, das Verschwinden der bürgerlichen moralisierenden Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts leer ließ, hatten in Frankreich die Romantiker auf das härteste mit der klassischen und pseudoklassischen Überlieferung, mit der durch das erste Kaiserreich neu belebten rhetorischen Poesie zu kämpfen. Während in England die Romantik sich mit der herrschenden gesellschaftlichen Anschauung rasch in Einklang setzte, schlug

in Frankreich die junge Schule einen durchaus revolutionären Ton an, während in England die Romantik namentlich zur Zeit des großen Weltkriegs gedieh, entfaltete sie sich in Frankreich erst nach dem Frieden im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts.

Der jahrzehntelange Kampf gegen das revolutionäre und kaiserliche Frankreich, welcher die britischen Inseln in eigentümlicher Weise isolierte und der Rückwendung zur nationalen Vergangenheit, zur provinziellen Eigentümlichkeit eine größere Energie und Gesundheit verlieh, als anderwärts, erreichte seine Endschaft und hinterließ die englische Dichtung als eine durchaus veränderte. Die englische Romantik ging aus Burns und der schottischen Dichterschule hervor, rief die Schotten und Iren, die Provinzialtalente in die Schranken, bei denen Natursinn, Volksleben, bunte Erinnerungen aller Art frischer und lebendiger waren, als im eigentlichen Altengland. Die Besonderheit der englischen romantischen Litteratur erinnert in gewissem Sinne an die Besonderheit der englischen Gotik des Mittelalters. Wie diese den phantasievollsten Baustil mit einem gewissen Element der Nüchternheit durchdrang, die Hauptaufgaben des Stils vereinfachte, ohne doch auf den dekorativen Reiz desselben zu verzichten, so blieb die englische Romantik verständiger, äußerlicher, fremd den tiefsten Empfindungen, aber auch frei von gewissen Ausschweifungen der deutschen romantischen Poesie. Dazu gesellte sich den Bestrebungen ihrer Träger eine Gunst der Umstände, welche schwer ins Gewicht fiel. „Dank der riesigen Ausbreitung der englischen Macht, der Beherrschung des Meeres, der Verbindung englischen Lebens und englischer Interessen mit dem fernsten Osten und Westen, mit den Urwäldern Amerikas und den farbenschimmernden Städten Indiens, konnte die englische Dichtung an eine ungeheure Anzahl geläufiger Vorstellungen anknüpfen, und der Orient lag ihr beispielsweise unendlich näher, als der deutschen Romantik. So konnten mit dem gleichen Recht Scotts heimatlich schottische Romane, die cumberländischen und sonstigen Idylle der Seeschule, die glänzenden orientalischen Erzählungen Moores und Byrons den Beifall eines englischen Publikums finden, welches übrigens der Litteratur und namentlich der poetischen Produktion eine sich rasch steigernde Empfänglichkeit entgegenbrachte. Die außerordentlichen Erfolge Walter Scotts waren dafür das stärkste Zeugnis. Die Abgeschiedenheit, in der sich während der französischen Revolutions- und Kaiserzeit England ein Vierteljahrhundert hindurch befand, trug natürlich zu dem Gedeihen und der ausschließlichen Bevorzugung englischer Produktion in gewissem Grade bei." (Stern.)

An die Spitze der romantischen Schule in England gelangte, was Erfolg und Wirkung anbetrifft, ein Poet und Romanschriftsteller, welcher auch in seiner Person die ganze Eigentümlichkeit des englischen konservativen Romantikers vertrat. Walter Scott aus Edinburg (1771—1832), aus alter niederschottischer Familie stammend, am 15. August 1771 geboren, auf der Universität seiner Vaterstadt zum Rechtsgelehrten gebildet, Advokat zu Edinburg, nach seiner 1797 erfolgten Verheiratung mit Charlotte Margarete Car-

penter, Sheriff von Selkirkshire, 1806 aber Sekretär des höchsten Gerichtshofs zu Edinburg, widmete sich von Jugend auf neben seinen Berufsgeschäften historischen Studien, poetischen und litterarischen Bestrebungen. Seit 1810 Gutsherr von Abbotsford am Tweed, in der Nähe der Ruinen der Abtei Melrose, verwendete Scott die Erträge seiner spätern litterarischen Arbeiten, welche er mit der Sammlung „Border minstrelsy“, den großen Ausgaben der Werke Drydens, Swifts begonnen hatte und mit seinen eigenen romantischen epischen Dichtungen: „Die Jungfrau vom See“, „Marmion“ u. a. fortsetzte, zu beständiger Erweiterung und Ausschmückung seines Landsitzes, ward aber leider auch geheimer Teilhaber einer Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung der Gebrüder Ballantyne. — Seit 1814 traten an die Stelle historisch romantischer Gedichte die in rascher Folge aber anonym veröffentlichten Waverley-Romane, welche Scott zum höchstbezahlten, gelesensten und meistnachgeahmten Schriftsteller Europas erhoben. 1820 vom Prinz-Regenten zum Baronet erhoben, sah der Dichter bis 1826 alle Verhältnisse seines Lebens in dem Sinne gedeihen, der seinen besonderen Wünschen und Vorstellungen als englischer Gentleman entsprach und empfand dafür um so bitterer, daß er im genannten Jahre in den Bankrott des Hauses Ballantyne verwickelt ward. Er nahm es auf sich, die ungeheure Schuldsumme von 120 000 Pfund Sterling mit seiner Feder abzutragen und begann eine rastlose Vielschreiberei mit unglaublichen Resultaten, ward aber infolge der Erregungen und Überarbeitung 1830 von wiederholten Schlaganfällen getroffen, vermochte im Süden die geschwächte Gesundheit nicht wiederzugewinnen und starb am 21. September 1832 in seinem geliebten Abbotsford.

Scotts poetische Leistungen zerfallen der Zeit nach in diejenigen seiner lyrisch-epischen und die seiner Romanperiode. Als Lyriker im engsten Sinn hinterließ er nur wenige Gedichte, aber eine ganze Folge von größeren erzählenden Dichtungen mit lyrischen Einschaltungen, wie „Das Lied des letzten Minstrels“, „Marmion“, „Das Fräulein vom See“, „Rokeby“, „Der Herr der Inseln“, welche frisch vorgetragen, und hauptsächlich durch den Glanz ihrer Schilderungen und lyrischen Partien wirksam sind. Seinen größten Ruhm hatte Scott der Folge von historischen Romanen zu danken, welche mit dem Romane „Waverley“ begann. Im poetischen Gehalt und der Kunst der Ausführung nicht völlig gleichwertig, weisen diese Romane doch gewisse Gesamtzüge auf, welche auch die schwächsten über das Niveau bloßer Unterhaltungslitteratur erhoben. Der Dichter dachte nicht sowohl an eine Beseelung der antiquarischen Forschung, als an die lebendigste unmittelbarste Wiedergabe einer Vergangenheit, die in seiner Phantasie nahezu so deutlich lebte, als die Gegenwart. Je unreflektierter er selbst, während seine geschaffenen Gestalten Fleisch und Blut gewannen, in den Zeiten und Zuständen dieser Gestalten lebte, je deutlicher Szenerie und Kostüm vergangener Tage vor seiner Anschauung standen, um so lebendiger und unmittelbarer erschienen seine Erfindungen. Scotts Gestalten aus vergangenen Jahrhunderten sind völlig warmblütig, sinnlich, lebendig, psychologisch wahr; ihre Vorstellungen

und Sitten erfaßte er mit der poetischen Freude an der Fülle der Erscheinungen. Ist Scotts Lebensdarstellung unzweifelhaft romantisch und wendete sich vorzugsweise Zeiten und Zuständen zu, „in welchen die mittelalterliche Gliederung der Stände, das Übergewicht und die führende Rolle des Adels verherrlicht werden konnten," so lag dabei keine tendenziöse Ausschließlichkeit zu Grunde; denn der Erzähler verstand es, neben seinen Gentlemen auch schlicht bürgerliche Naturen, Menschen aus allen Volksklassen mit all ihrer Eigenart darzustellen. „Es giebt keinen Beruf, dem er nicht gerecht geworden wäre, sobald derselbe nur einen gesunden Inhalt hat. Er hatte ein Herz für das Volk, ein liebevolles Auge für seine Sorgen und seine kleinen Genüsse, und sein konservativer Sinn bezog sich auf alles, was der Erhaltung wert war." (Julian Schmidt.) Seine Stärke liegt in der Situationsfülle, nicht in der straff durchgeführten Handlung, in der Wiedergabe fertiger Charaktere, nicht in der schwereren Spiegelung innerlicher Charakterwandlungen. Die Tiefen der Leidenschaft sind ihm vielfach, wenngleich nicht immer verschlossen; bei aller Frische und Natürlichkeit steht er zu Zeiten dem Konventionellen näher, als der Natur. So war er der Dichter und Erzähler einer in sich befriedigten Gesellschaft, einer Zeit mit festen Anschauungen und Zielen und mußte mit dem Wachsen der Gärung, des leidenschaftlichen rastlosen Dranges nach dem Neuen, mehr und mehr in den Hintergrund der Teilnahme treten. Die wahrhafte Bedeutung Scotts kann natürlich durch die Launen der Mode nicht gemindert werden, kein Nachweis der Schranken seiner Begabung kann die Kraft und den Reichtum aufheben, den er innerhalb dieser Begabung entfaltet. Die hauptsächlichsten Romane Scotts: „Waverley", eine vorzügliche Darstellung schottischer namentlich hochländischer Zustände und Sitten um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, auf dem historischen Hintergrund des letzten großen jakobitischen Aufstands, „Guy Mannering", ein schottisches Sittengemälde vom Ende des vorigen Jahrhunderts, „Der Altertümler", „Die Presbyterianer" (Old mortality), eine treue Wiedergabe des religiösen Fanatismus des siebzehnten Jahrhunderts, „Robin der Rote", „Das Herz von Midlothian", „Die Braut von Lammermoor", letzterer durch eine bei Scott seltene Macht und Tiefe der poetischen Grundstimmung hervorragend, „Ivanhoe", eine gestalten- und farbenreiche mittelalterliche Darstellung aus den Zeiten des Richard Löwenherz, „Kenilworth", „Nigels Schicksale", „Woodstock", drei Erzählungen, die in England unter Königin Elisabeth, König Jakob I. und unter Cromwell und der Republik spielen, „Quentin Durward", „Der Pirat", „Das schöne Mädchen von Perth" und die „Kreuzfahrererzählungen" müssen trotz allem, was dagegen vorgebracht worden ist, als reiche poetische Schöpfungen, deren Wirkung auch für künftige Zeiten gesichert bleibt, gelten.

Die Rolle, die Scott als Darsteller seines engeren Heimatlandes Schottland spielte, versuchten für Irland zwei weibliche Zeitgenossen zu übernehmen. Mary Edgeworth (1767—1849) gehörte in den „Erzählungen aus dem Gesellschaftsleben" und andern Romanen den Romanschriftstellern

aus Richardsons Schule an, während sie in „Schloß Rackrent“ und „Ormond“ irische Zustände und Sitten mit guter Kenntnis des Landes und Volkes, mit lebendiger Beobachtungsgabe schilderte; ihr auf dem Fuße folgte Lady Sidney Morgan (1778—1859), deren irische Romane „Florence Macarthy“ und „Die O'Briens und O'Flahertys“ phantasiereicher und nicht minder lebendig waren, als die Erzählungen der Miß Edgeworth.

Mit Scott zugleich und gleich ihm hauptsächlich von Burns angeregt, traten die Dichter der englischen Seeschule in die Litteratur. Lyriker und träumerische Reflektionspoeten, den deutschen Romantikern durch ihre Neigung zum Geheimnisvollen, Bizarren, Gespenstischen, durch ihre Gleichgültigkeit gegen geschlossene Kunstformen und klar ausgereifte Gestaltungen verwandt, blieben die Seedichter doch echt englische Erscheinungen, insofern sie einen stark lehrhaften Zug nie verleugnen konnten und ihre poetische Anschauung der Welt mit der um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts herrschenden antirevolutionären Stimmung in Einklang setzten. Auch in der Seeschule oder vielmehr vor allem in dieser machte sich der gemeinsame europäische Widerstand gegen den Geist des achtzehnten Jahrhunderts geltend. „Wir finden das lebendige Nationalgefühl, das den Kosmopolitismus ablöste, in England bei Wordsworth in Gestalt eines poetisch beschreibenden Patriotismus und bei Southey als ganz oder halboffizielle Verherrlichung des Königshauses, während Scott und Moore gleichsam als dichterische Inkarnation der beiden andern Königreiche erscheinen. Das allgemeine Zurückstreben zum Volkstümlichen wird zuerst und zuvörderst durch Wordsworth vertreten, der besonders das Leben der untern und untersten Klassen darstellt, die Vorliebe für das Mittelalter zuerst und vor allem durch Scott. Die Romantik des eigentlichen Aberglaubens findet ihren Dichter in Coleridge, als Repräsentant der verworren phantastischen Richtung erscheint Southey. Alle gemeinschaftlichen und breitesten Grundzüge des Zeitalters werden auf eine sehr merkliche Weise durch eine Reihe speziell englischer Züge modifiziert, die ohne anderwärts vorzukommen, sich bei den einander sonst unähnlichsten Geistern wiederfinden, welche diese Periode der englischen Litteratur aufzuweisen hat.“ (Brandes.) Am stärksten und am einseitigsten erscheinen die gedachten spezifisch englischen Züge bei den Poeten der Seeschule, die ihren gemeinsamen Namen dadurch empfingen, daß einige ihrer Häupter ihr Leben an den Seen der Grafschaft Westmoreland verbrachten.

Der hervorragendste Dichter der Seeschule war William Wordsworth aus Cockermouth in Cumberland (1770—1850), welcher, während er seinen litterarischen Arbeiten zu Graßmere in Westmoreland lebte, durch eine einträgliche Sinekure bei der englischen Stempelverwaltung vor aller Not geschützt ward. Wordsworths Dichtungen zeichnen sich durch Einfachheit und Natürlichkeit der Schilderung und des Ausdrucks, durch eine wahrhafte Tiefe des lyrischen Empfindens aus. Als Hauptwerk gilt „Der Ausflug“, ein Gedicht, dessen Wert weder in der Handlung noch in den Gestalten, sondern in den einzelnen Bildern und ausgesprochenen Empfindungen, den Be-

trachtungen über Natur und Menschenleben beruht. Die kleineren Gedichte Wordsworths sind zum Teil echt lyrisch, einige seiner Balladen und Lebensbilder gewinnen durch die Zartheit und tiefe Innigkeit des Naturgefühls, durch eine lebendige Empfindung für idyllische einfach häusliche Zustände. Samuel Taylor Coleridge aus Ottery-St. Mary in Devonshire (1772 bis 1834) erfüllte sich als Student mit radikalen Tendenzen und Überzeugungen, die sich später in schroff konservative umwandelten. Coleridges Poesie schließt sich gleich derjenigen Wordsworths innig an die Natur an, seine Menschen stehen unbedingt im Bann dieser Natur und geheimnisvoller Mächte. Unter seinen Gedichten erscheinen die poetische Erzählung: „Christabel", mit ihrer Schauerstimmung gewissen Werken der deutschen Romantik gleichend, die größere Ballade „Der alte Matrose", welche mit ergreifenden Zügen das Leben des Meeres und den Untergang einer Schiffsmannschaft darstellt, die einen Albatros getötet hat, sowie die mächtige Vision „Feuer, Hunger und Krieg" als die bedeutendsten. Liebeslieder und Naturbilder voll melodiösen Reizes erhöhen den Eindruck von seinem echten Talent. — Coleridges Schwager, Robert Southey aus Bristol (1774—1843), begann seine litterarische Laufbahn mit dem revolutionären Gedicht „Wat Tyler" schloß sich aber gleichfalls früh der Torypartei an und zeichnete sich durch die heftige Unduldsamkeit seines Torysmus aus. Seit 1807 genoß er eine Staatspension, ward Poeta laureatus und damit die Zielscheibe des leidenschaftlichen Zornes und Hohnes der liberal Gesinnten. Sein Selbstgefühl ließ ihn den allgemeinen Haß, wie früher manche Not des Lebens tapfer ertragen. Außerordentlich thätig auf den verschiedensten Gebieten, hinterließ er eine übergroße Anzahl von poetischen, historischen, biographischen, politischen, didaktischen Büchern, seine Hauptwerke aber blieben die epischen Dichtungen „Thalaba, der Zerstörer", eine arabische Geschichte, „Der Fluch des Kehama", „Roderich, der letzte Gothe" und „Der Pilger von Compostella", phantastische Erfindungen, einzig durch den Glanz des Kolorits ausgezeichnet, herb und kalt in ihrer Grundempfindung, unwirklich bis zum Unerträglichen und darum nicht mit Unrecht rasch vergessen. — Von den poetischen Schotten ward John Wilson aus Paisley (1785—1854), Rechtsanwalt in Edinburg, dann lange Jahre Professor der Moralphilosophie an der Universität daselbst, der Seeschule hinzugerechnet. Er gewann seinen litterarischen Ruf mit den erzählenden Dichtungen, „Die Palmeninsel", „Edith und Nora" und „Die Peststadt", Werke voll reicher Phantasie und leichter Anmut der Darstellung. Von Wilsons Romanen erhielt sich das Buch „Die Prüfungen Margarete Lindsays", ein frisches und poetisch stimmungsvolles Lebensbild, in gutem Ansehen.

Der Periode der Romantik gehörte ferner eine Reihe von Talenten an, die nicht zu den „Lakers" im engeren Sinne zählen. Von ihnen seien genannt Henry Kirke White aus Nottingham (1785—1806), dessen echte lyrische Begabung durch das Gedicht: „Clifton Grove" und eine kleine Zahl inniger, einfach-rührender Lieder erwiesen wurde; die Dichterin Felicia

Hemans, geborne Brown, aus Liverpool (1794—1834), deren „Erzählungen in Versen“, „Lieder der Liebe“ übertroffen wurden von dem lyrisch-epischen Gedicht „Das Waldheiligtum“, eine Schöpfung, die selbstvergessene Hingabe an die Poesie der Natur atmet; Letitia Elisabeth Landon aus Chelsea (1802—1838), welche eine Anzahl kleinerer farben- und stimmungsreicher lyrisch-epischer Dichtungen („Die Improvisatorin“, „Der Troubadour“, „Das goldene Armband“) von bleibendem Wert hinterließ. Auch Thomas Campbell (1777—1843), obschon mit seinem Lehrgedicht „Die Freuden der Hoffnung“ einer älteren Schule englischer Poesie angehörig, schloß sich mit seinen späteren prächtigen Balladen und mit den poetischen Erzählungen „O Connors Kind“ und „Gertrud von Wyoming“ der Romantik an.

Eine hocherfreuliche und nächst Scott die hervorragendste Dichtergestalt der englischen Romantik war Thomas Moore aus Dublin (1780—1852). Vorzugsweise Lyriker, gab er in seinen „Irischen Gesängen“ der Stimmung seiner Landsleute in Wonne und Wehmut einen vollendeten Ausdruck. In Moores Lyrik finden sich „die eigentümlichste Mischung von tiefer Trauer und höchster Seligkeit, von grollendem Ernst und reizendem Spiel, von elegisch-patriotischer und subjektiv-erotischer Lyrik. Dem Zauber seines melodischen Verses, der mit der Musik eins ist, und aus dem die Weise uns schon entgegenklingt, der er angepaßt ist, kann sich niemand entziehen. Die meisten Mooreschen Gedichte sind süß im besten Sinn des Worts, sie haften mit ihrer Stimmung in der Seele, mit ihrem Klang im Ohr des Hörers, und die unermeßliche Popularität der „Irischen Gesänge“ wie der ihnen folgenden „Heiligen Gesänge“ war eine vollberechtigte.“ Nicht minder glücklich war Moore mit seiner größten Dichtung „Lalla Rookh“, in welcher ein kleiner Prosaroman zum Rahmen von vier poetischen Erzählungen diente, welche der als Sänger verkleidete prinzliche Held Feramorz seiner schönen Braut, der indischen Prinzessin Lalla Rookh erzählt und mit denen er ihr Herz gewinnt. Die vier erzählenden Gedichte „Der verschleierte Prophet von Chorasan“, „Das Paradies und die Peri“, „Die Feueranbeter“ und „Das Licht des Harems“ haben allen Reiz farbenleuchtender orientalischer Märchen und daneben einen menschlich-poetischen Gehalt, der diesen Märchen in der Regel fehlt. Namentlich die Erzählungen „Das Paradies und die Peri“ und „Die Feueranbeter“ hinterlassen einen tiefen Eindruck, gehören zum Schönsten, was die gesamte englische Romantik hervorgebracht hat und würden allein hinreichen, Moores Namen zu erhalten. Ein ferneres erzählendes Gedicht „Die Liebe der Engel“ unterlag dem inzwischen gewachsenen Einfluß Byrons, ist aber nicht ohne schildernden und sprachlichen Reiz. Neben diesen romantischen Dichtungen schuf Moore eine Reihe satirischer Arbeiten, so die geistreich lebendigen „Poetischen Werke von Thomas Little“ und vor allem „Die Fudge-Familie in Paris“. Sein Prosaroman: „Der Epikuräer“ kann als Vorläufer der späteren archäologischen Romane gelten und leidet keinen Vergleich mit den früheren Schöpfungen des genialen und liebenswürdigen Dichters.

Ein höchst eigentümliches Gepräge trug die Romantik in der französischen Litteratur. Während in allen anderen Litteraturen die romantische Dichtung an die nationale Vergangenheit anknüpfte, trat sie in Frankreich, dessen mittelalterliche Poesie so durch und durch romantisch gewesen war, als antinational, als Anschluß an, als Unterordnung unter die Litteratur des Auslands auf, konnte wenigstens so dargestellt werden. Mit dem Mahnruf an den französischen Patriotismus hielt der rhetorische und formelle Klassizismus die romantische Bewegung noch eine kurze Weile auf, erwies sich aber, der Talentfülle gegenüber, die in den romantischen Dichtern zu Tage trat, am Ende dennoch ohnmächtig. Das Bedürfnis einer Entfesselung und stärkeren Anregung der Phantasie war allmählich auch in Frankreich erwacht, und wenn auch keineswegs die Produktionskraft der Anhänger des Überlieferten so unbedingt erloschen war, wie die heißblütigen Romantiker wähnten oder vorgaben, so ließ sich anderseits mit der unablässigen Betonung der Thatsache, daß die Anregungen der neuen Schule aus England und Deutschland, aus Italien und Spanien stammten, die Wahrheit nicht beseitigen, daß die Talente eben dieser Schule wahrhaft Neues zu offenbaren und darzustellen hatten. Daß die französische Litteratur auch ohne Bruch mit ihren Traditionen nicht zu völliger Unthätigkeit verurteilt gewesen wäre, belegte schon allein eine Erscheinung wie die des großen Liedersängers Pierre Jean Béranger aus Paris (1780—1857), der als Buchdruckerlehrling, als Aufseher in einem Lesekabinet, als Untersekretär bei der „Universität“ die Regungen eines poetischen Talents gefühlt, aber dasselbe in Idyllen, Dramen und epischen Gedichten auf falschen Wegen bethätigt hatte. Mit dem 1813 gesungenen, gegen die Soldatendespotie des ersten Kaisers leise protestierenden „König von Yvetot“ betrat Béranger den ihm gemäßen Pfad; vor und besonders seit dem Erscheinen seiner ersten Sammlung von Gesängen ward er der Liebling des französischen Volks und behauptete seine Volkstümlichkeit durch alle politischen Umwälzungen und Wandlungen hindurch, deren Zeuge er ward. Unter der Restauration erwies er sich als der heftigste und einflußreichste satirische Gegner der alten Dynastie, auch nach der Julirevolution, welche seine politischen Freunde zur Herrschaft brachte, fuhr er fort in voller Unabhängigkeit, nur von Zeit zu Zeit seine Stimme erhebend, zu leben und zu dichten. Seine Gesänge (Chansons) reihten sich ausnahmslos an die anmutigsten, frischsten und eigentümlichsten Schöpfungen französischer Lyrik, sie sind von jenem altfranzösischen Geist belebt, der seit Villon immer wieder neben der akademischen Litteratur sich geregt hatte, sie waren „graziös, lebendig, blitzend, geistvoll, keck, witzig, satirisch, ergreifend, pathetisch in Dingen des nationalen Ruhms und der nationalen Eitelkeit, leichtherzig, leichtfertig, ja frivol und cynisch in der Auffassung der Liebe und Freude, gutherzig und mitleidig, unberechenbar-wechselvoll und doch mit wundersamem Instinkt die jedesmalige Gesinnung und Empfindung der französischen Massen treffend und teilend, sie erhoben Béranger zum Dichter der Jugend, der armen, aber gescheiten und lebensfrohen Leute, zum Poeten der nationalen Leidenschaft“. (Stern.)

Von reiner Klarheit des Ausdrucks, höchster Leichtigkeit der Form, voll epischer Anschaulichkeit und dramatischer Bewegung im knappsten Rahmen, voll naiver Schalkhaftigkeit, kecker Phantasie und übermütigster Laune, ist der Dichter doch ein bewußter Künstler, welcher das feinste Gefühl für die Wirkungen seiner besonderen Kunst bis auf den Refrain herab, besitzt und immer weiter durchbildet.

So wenig wie Béranger, der Dichter für ganz Frankreich, gehörte auch der Lieblingsschriftsteller der französischen Bourgeoisie unter der Restauration und der Julimonarchie Augustin Eugène Scribe aus Paris (1791—1861) der Romantik an. Von Jugend auf von leidenschaftlicher Liebe für das Thater beseelt, begann er sich schon 1811 als Dramatiker zu versuchen, und ward nach einigen Erfolgen für das Vaudeville- und Variétés-, auch das Gymnasetheater, der beliebte Autor, welcher den Bühnenbedürfnissen rasch zu genügen wußte. Mit historischen Lustspielen und großen Sittenkomödien gewann er auch das Theater français, hörte darum nicht auf Vaudevilles, Bluetten und Possen zu liefern, schrieb mit Hilfe seiner Mitarbeiter mehr als dreihundert Stücke und Operntexte, von denen zwar ein großer Teil wieder von der Bühne verschwand, aber eine Anzahl der gelungensten und beliebtesten eine zähe Lebens-, Anziehungs- und Wirkungskraft erwiesen. So gewiß Scribe durch die Vielproduktion in der schlimmen Bedeutung des Worts geschädigt ward, so fehlt es den besten seiner Werke nicht an Erfindungsgabe, Geist, Lebendigkeit und Anmut. Unter den Vaudevilles können „Philibert als Ehemann", „Michel und Christine", „Die Erbin", „Frauenhaß", „Die Liebesheirat", „Valerie", „Eine einfache Geschichte" als glückliche Typen der ganzen Gattung betrachtet werden. — Unter den Sittenkomödien Scribes haben „Die Geldheirat", „Die Kameraderie, oder die Glücksleiter", „Die Verleumdung", „Die Großmutter", „Das falische Gesetz", vor allem aber die zum ernsten Schauspiel hinüberneigenden „Die geheime Leidenschaft" und „Eine Kette" bleibende Bedeutung. Den vollen Triumph seiner theatralischen Technik, seiner nicht lebensvollen, aber lebendig scheinenden Charakteristik, seiner geistvollen Unerschöpflichkeit in überraschenden Scenen, seines blitzenden dramatischen Dialogs, seiner Kunst durch eine Intrigue eine fröhliche Wirkung hervorzubringen, feierte Scribe in historischen Lustspielen wie „Bertrand und Raton, oder die Verschwörungskunst", „Ein Glas Wasser, oder Ursachen und Wirkungen", „Der Damenkrieg", „Die Erzählungen der Königin von Navarra" und „Feenhände".

Als Operndichter beherrschte er zwei Menschenalter lang die Bühne und die französische Musik, die „Texte" zu den besten Opern Boieldieus, Aubers, A. Adams, Meyerbeers, Halévys entstammten seiner nie rastenden, nimmer müden Feder.

Unter den Mitarbeitern Scribes gewann François Alfred Bayard aus Charolles (1796—1853) mit Lustspielen wie „Die Königin von sechzehn Jahren", „Die Perle der Ehemänner", „Der Gassenjunge von Paris",

„Der Vater der Debütantin", „Die ersten Waffen Richelieus", „Er geht aufs Land" selbständige Erfolge; auch Anne Honoré Joseph Duveyrier (Mélesville) aus Paris (1787—1865) machte sich mit Stücken wie „Der Onkel als Rival", „Michel Perrin", „Der Chevalier von Saint-Georges u. a. als eigener Erfinder und Gestalter geltend.

Die Luft war um die Zeit, wo Béranger einerseits und Scribe anderseits die Gunst des französischen Publikums gewannen, mit romantischen Elementen so erfüllt, daß auch Dichter, die im Pseudoklassizismus des Kaiserreichs erwachsen waren, sich eben dieser Elemente nicht mehr zu erwehren vermochten. Ein Beispiel davon gewährt der gekrönte Dichter des Jahres 1811 Jean François Casimir Delavigne aus Havre (1793—1843) der mit einer Dithyrambe auf die Geburt des Königs von Rom seine poetische Laufbahn begann, aber zuerst in den „Messéniennes", patriotischen Klageliedern über den Fall Frankreichs (1818) eine gewisse Selbständigkeit bewährte. In seinen ersten Trauerspielen „Die sizilianische Vesper" und „Der Paria" verrät sich nur durch die Stoffwahl ein leiser Einfluß der neuen Strömung, in der Ausführung blieben sie ganz und gar klassisch-rhetorisch. Auch das erfolgreiche Lustspiel „Die Schule der Greise" war noch durchaus nach dem seit anderthalb Jahrhunderten geltenden Muster ausgeführt. Dagegen näherte sich Delavigne mit den Tragödien „Marino Faliero", „Ludwig der Elfte", „Die Kinder Eduards", „Eine Familie zu Luthers Zeiten" und der historischen Komödie „Don Juan d'Austria" den Romantikern nicht nur mit seiner Stoffwahl, sondern auch mit der bewegteren Handlung, dem bunteren Kolorit, der bilderreicheren Sprache. — Als Lyriker riß er mit der Mischung von persönlicher Leidenschaft und allgemeinem Pathos, wie sie seine zu Ehren der Julirevolution gedichtete „Parisienne" zeigt, einigemale die Massen mit sich fort, im ganzen teilte er das Schicksal derer; die zwischen zwei streitenden Kunstprinzipien vermitteln: er half der neuen Richtung den Weg bahnen und ward darnach vergessen.

Denn die romantische Bewegung, die seit dem ersten Auftreten Chateaubriands in sichtbarem und unterirdischem Fluß war, erlangte seit der Mitte der zwanziger Jahre eine unwiderstehliche Gewalt. Auf allen Gebieten trieb man dem Bruch mit dem Herkommen, der Überlieferung entgegen. „Die innere Flamme sollte die musikalischen Formen durchglühen und befreien, die Linien und Konturen verzehren und das Gemälde zur Farbensymphonie gestalten, endlich die Dichtkunst verjüngen. Man suchte und begehrte in allen Künsten Farbe, Leidenschaft und Stil; die Farbe so energisch, daß der genialste Maler des Zeitalters, Delacroix, die Zeichnung über sie versäumte; die Leidenschaft so heftig, daß Lyrik und Drama Gefahr liefen, in Fieber und Krampf sich zu verlieren; den Stil mit einer so absoluten Kunstbegeisterung, daß bei einzelnen der jüngern, wie den beiden Gegensätzen Merimée und Gautier, die poetische Humanität in lauter Stil aufging. Man suchte und verherrlichte überall das Primitive, das Unbewußte, das Volkstümliche. Wir sind Rhetoren gewesen! rief man aus; wir haben nie

das Ursprüngliche und das Unlogische begriffen, nie den Barbaren, nie das Volk, nie das Kind, nie das Weib, nie den Dichter verstanden. An Stelle dessen, was früher den Stolz des französischen Schriftstellers ausgemacht hatte: des Bewußtseins, ein Franzose zu sein, trat nun in einer natürlichen Reaktion eine tiefgreifende Geringschätzung der nationalen Dichtung und ihrer Klassiker. Man fing an, die fremden, naiveren Litteraturen zu bewundern und das barbarischste Volkslied über die den Regeln entsprechendste Tragödie zu setzen." (Brandes). Das Überwiegen des künstlerischen Verstandes, die Würde und die unbedingte Klarheit des Stils, welche die Vorzüge der klassischen Litteratur Frankreichs gewesen waren, wurden täglich geringer geschätzt, ja eine Zeit lang geradezu über Bord geworfen.

Als nach mancherlei einleitenden Kämpfen und Vorspielen im Winter von 1830 Viktor Hugos „Hernani" auf die klassischen Bretter des Theatre français gelangte, stellte sich der gewaltige Gegensatz zwischen der seit dem siebzehnten Jahrhundert nationalen und der neuen, wie die Gegner nicht eben mit Unrecht sagten, „germanischen" Poesie überwältigend heraus. Viktor Hugo warf mit seinem „Hernani" gleichsam das Leben in Masse auf die Bühne. Eine bunte Mannigfaltigkeit der Szenen: das Schlafgemach der Donna Sol im ersten, der Vorhof des Palastes der da Silva und die Straßen von Saragossa im zweiten, der gotische Ahnensaal eines Schlosses in den Bergen von Aragon im dritten, die Gruft Karls des Großen zu Aachen im vierten, die Prachtterrasse eines spanischen Gartens mit dem festlich erleuchteten Palast im Hintergrunde im fünften Akt, traten an die Stelle des schmucklosen traditionellen Vorgemachs oder der einfachen Säulenhalle der altfranzösischen Tragödie. Zu den bisherigen vier Hauptgestalten der Handlung gesellten sich zahlreiche Nebengestalten, die den Schein bunten, großen, mannigfaltigen Lebens hervorbringen, statt der drei Sklavinnen oder der vier konventionellen Krieger, die aus Racines „Britannicus" „Mithridat" und „Esther" stammend, das Gefolge der französischen Tragödienhelden oder -heldinnen gebildet hatten, erschienen in Hernani deutsche und spanische Edle, die Banditen Hernanis, die Soldaten Karls des Fünften, die Gäste eines glänzenden Maskenfestes und das Volk von Saragossa auf der Szene. Schon dieser äußere Umstand war groß und augenfällig genug, viel größer noch ein zweiter. Die ganze Tragödie alten Stils hatte auf der strengsten Fernhaltung aller nicht zur Hauptsache gehörigen Lebensmomente beruht, hier im „Hernani" drängten sich dieselben gewaltsam und in Fülle herein. Die gemischten Charaktere überwogen. Die Dichter alten Stils hatten nicht den ganzen Kaiser Nero, sondern Nero, der mit dem Mord des Britannicus den ersten Schritt zum Verbrechen thut, nicht Mithridat, sondern den unterliegenden, zu Tode gehetzten Mithridat, der in seinen unvermeidlichen Tod das letzte Weib, das er geliebt, despotisch mit hineinzwingen will, dargestellt. Dem gegenüber versuchte Hugo im „Hernani" mit den gemischten Charakteren zu wirken; dieser König Carlos (Karl der Fünfte), dieser alte Don Ruy Gomez, der stolze Bandenführer Hernani selbst sind von grundverschiedenen Leiden-

schaften bewegte Naturen, deren ganzes kompliziertes Sein dem Hörer aufgehen soll. Gleichviel zunächst, mit welchen Mitteln dies vom Dichter versucht wird, die Wirkung des bloßen Anlaufs und Vorsatzes mußte eine ungeheure sein. Die alte Tragödie hatte in der Strenge ihres Stils die Mischung von schwer und leicht, von Ernst und Komik, von Genreszenen und leidenschaftlichen Situationen völlig ausgeschlossen. Von den Romantikern ward der entgegengesetzte Weg eingeschlagen. Nicht nur die Mischung edler und unedler Empfindungen in den Seelen der Handelnden, auch die Wirkung der Gegensätze, die aus den Bedingungen des äußern Lebens erwachsen, gaben dem romantischen Drama seine Bewegung. Der Reichtum einer Sprache, die den phantastischen Situationen entspringt, kühner Bilder, welche charakteristisch für Zeit, Land und Gestalten waren, wie sie Viktor Hugo träumte, verschärften nur den Gegensatz zwischen der Tragödie des alten und des neuen Stils. So stark ward dieser Gegensatz empfunden, daß man im Augenblick gar nicht wahrnahm, wie sehr alle die erstaunlichen Abweichungen auf Äußerlichkeiten beruhten, wie nahe ein heißblütiges, chevalereskes, theatralisch-heroisches Element im mehrgenannten „Hernani" dem „Cid" und andern Dramen der klassischen Litteratur verwandt sei, wie selbst die symmetrische Architektur des nationalen Dramenstils in den Gegensätzen dieses „Hernani" fortlebte, dessen gotische Zieraten so vielen Anstoß erregten.

Ohne alle Frage war die Forderung neuen Lebens bei den französischen Romantikern ernst genug gemeint und doch nicht jene ganze Forderung, durch welche die deutsche und englische Dichtung frei geworden waren. Es ward das eigentümliche Geschick der französischen Romantik, daß sie im Grunde dem Leben, seinen Tiefen wie seiner Bewegung, nicht viel näher kam, als die klassische Dichtung bereits gewesen war, daß sie, je länger je mehr, zu einer Farbenromantik, einer Koloritpoesie ward, welche alle Reize des Farbenreichtums bis zum Raffinement steigerte, daß aber die Typen der altfranzösischen Poesie in ihr unablässig wiederkehrten. — Für die Dichter der Generation Viktor Hugos stand Theophil Gautiers Paradoxon: „Ein Tiger ist schöner als ein Mensch, wenn aber der Mensch sich in ein Tigerfell hüllt, so ist er schöner als der Tiger" in unbestrittnem Ansehen. Das Schwelgen im Kolorit gereichte den romantischen Poeten und auch ihrem Publikum nur für kurze Zeit zur höchsten Genugthuung. Und dieselben Dichter, welche die Langeweile der alten deskriptiven Poesie des achtzehnten Jahrhunderts nicht hart genug zu verurteilen wußten, wurden poetische Beschreiber im eigentlichen und schlimmen Sinne des Worts. Wohin sich in den nichtfranzösischen Litteraturen der Einfluß der französischen Romantik erstreckte, dahin drang das Schwelgen im malenden Beiwort, die Freude am Reiz der grellbunten Farben, des seltsamen Kolorits. Eben darum, weil sie ein einzelnes Moment der Poesie einseitig betonte, erstrebte, zur ausschließlichen Geltung und Herrschaft zu bringen trachtete, mußte die französische Romantik nur eine kurze Durchgangsperiode in der Entwicklungsgeschichte der französischen Litteratur abgeben.

Auch die spätauftretende französische Romantik teilte das Schicksal der

deutschen romantischen Poesie, ja erfuhr dasselbe in verstärktem Maße zum zweitenmale. Sie langte schließlich bei ganz andern Zielen an, als sie den Parnaßstürmern von 1830 vorgeschwebt hatten. Die ungeheure Bewegung verlief zwar nicht resultatlos, aber die energische Lebensarbeit zahlreicher Talente, der gewaltige Enthusiasmus einer ganzen Generation mußten nur als Vorbereitung für eine wesentlich anders gerichtete, anders geartete Poesie dienen; der Romantismus im engern Sinne hinterließ der Litteratur nur wenige bleibende, auf die Dauer wirksame litterarische Schöpfungen. Der einzige französische Romantiker, welcher in die leidenschaftlichen Kämpfe, die im dritten und vierten Jahrzehnt die französische Hauptstadt bewegten, entweder gar nicht oder doch nur vorübergehend hineingezogen wurde, war Alphonse de Lamartine aus Macon (1790—1869), der seine Laufbahn als unbedingter Anhänger der alten Monarchie, als Legitimist vom reinsten Blute begann und zwischen 1830 und 1848 sich Schritt für Schritt mit dem revolutionären Drange der Zeit befreundete, so daß er 1848, als der Präsident und Minister des Auswärtigen der zweiten französischen Republik, vorübergehend eine große politische Rolle spielen konnte. Lamartine war seiner Naturanlage nach wesentlich, beinahe ausschließlich Lyriker. Seine Erstlingsdichtungen, die „Poetischen Betrachtungen“ („Méditations poetiques“) und „Harmonien“ offenbaren eine Weichheit und Reinheit elegischer Empfindung, eine tiefe, wenn auch unklare Sehnsucht nach Harmonie des Daseins, die sich mit wortreicher Reflection und einer unbewußten Eitelkeit seltsam paarte. Die religiösen Eindrücke seiner Knabenjahre klangen in diesen halb lyrischen, halb didaktischen Gedichten volltönend nach. Von gleichem Geiste beseelt war Lamartines bestes Werk, das epische Idyll „Jocelyn“, die Geschichte eines Bauernsohns, der, um seiner geliebten Schwester durch Verzicht auf sein Erbteil zu einer von ihr ersehnten Heirat zu verhelfen, sich der Kirche gewidmet hat und in den Stürmen der Revolution durch wunderbare Verkettung der Verhältnisse, trotz einer in ihm erwachten Liebesleidenschaft, zum Priester wird und in der erhabenen Resignation eines solchen, wenn nicht Glück, doch Trost und Erhebung findet. Lamartines spätere Dichtungen „Der Fall eines Engels“, der Roman „Genoveva“ und die Tragödie „Toussaint l'Ouverture“ standen tiefer; als Prosaschriftsteller gewann er mit seiner die Greuel der Revolution und der Schreckenszeit poetisierend verherrlichenden „Geschichte der Girondisten“ einen geradezu verhängnisreichen Einfluß.

Graf Alfred de Vigny aus Loches in der Touraine (1799—1863), bewährte zunächst in seinen Gedichten eine eigenartige Phantasie, welche dem Leben der Gegenwart entfloh, tief religiöse Stimmung, einen schwermütigen Ernst und daneben naive Freude an der neuentdeckten romantischen Stoffwelt. Gedichte wie „Eloa“, „Moses“, „Die Sintflut“, „Das Horn“, „Der Schnee“, „Dolorida“, „Die Serieuse“ waren in der französischen Poesie völlig neu. Die etwas trotzige und herbe Selbständigkeit des Dichters giebt sich auch in seinen größeren Schöpfungen, den farbenvollen Tragödien „Die Marschallin d'Ancre“ und „Chatterton“, sowie in dem historischen Romane „Cinq-

Mars" kund. Namentlich der letztere, die Zeit Ludwigs XIII. und Richelieus und die Verschwörung des Cinq-Mars gegen den allmächtigen Staatslenker, höchst energisch schildernde Roman, war von einer Bedeutung und Vollendung, welche de Vigny in seinen späteren novellistischen Werken „Stello", „Soldatentum" („Servitude et grandeur militaires") nicht wieder erreichte.

Ein Romantiker, dem schließlich so wenig wie de Vigny die Geltung eines klassischen Schriftstellers versagt werden konnte, war auch Prosper Mérimée aus Paris (1803—1870), nach mancherlei Wechselfällen seines Schriftstellerlebens zuletzt Günstling am Hofe Napoleons III. und Senator des zweiten Kaiserreichs. Mérimées litterarische Laufbahn begann mit ein paar kühnen Täuschungen oder Halbtäuschungen, seine phantastischen Erstlingsdramen sandte er als „Theater der Clara Gazul, spanischen Schauspielerin" in die Welt und die in der Sammlung „Die Guzla" vereinigten Balladen oder epischen Bilder gab er als Serbe Hyacinth Miglanowitsch heraus. Eigentümlich wie er sich in diesen Werken gezeigt hatte, erschien er auch in den novellistischen, farbenlodernden, wild lebendigen Bildern „Jacquerie", Bilder aus dem französischen Bauernkrieg, voll packender Gewalt. Seine höchste Meisterschaft erreichte Mérimée in den Novellen „Colomba" mit korsischem, „Carmen" mit spanischem Hinter- und Untergrunde. In diesen und einer Reihe kleinerer Novellen herrscht eine mit der Romantik noch zusammenhängende Freude am Kräftigen, Wild-Originellen und selbst Grausamen, am Düstern und Gewaltthätigen, während der Dichter im Vortrag dieser Geschichten eine eherne Plastik oder besser eine anteilslose Kälte erstrebt und zum Teil erreicht, die ihm für Objektivität gilt. Eins seiner originellsten und in seiner Weise vorzüglichsten Werke ist das Lustspiel: „Don Quichotte, oder die beiden Erben", in welchem er den Gegensatz einer einfachen Natur zur Verderbnis und innern Verkommenheit großstädtischen Lebens auf die Spitze treibt. In diesem wie in jedem andern Betracht entwickelte sich Mérimée zum völligen Gegensatz seiner poetischen Jugendgenossen und namentlich des ersten unter den Romantikern, zum Gegensatz Hugos.

Mit der Erscheinung ihres gefeiertsten längstlebenden Vertreters, Viktor Hugos, ragte die französische Romantik bis in die Zeiten des Naturalismus hinüber. In den erstaunlichen Wandlungen des Hugoschen Geistes und seiner Ideale spiegelten sich beinahe alle Wandlungen, die Frankreich von der Restauration bis zur dritten Republik durchlebte. Zwei Menschenalter hindurch blieb Hugo der anerkannt erste Dichter seiner Nation, ein Dichter, in dem sich beinahe rätselvoll gewaltiges, ursprüngliches und echtes Genie, und die wundersamsten Gelüste und Regungen eines unreifen Geistes paarten und der außerhalb Frankreichs immer von einem gewissen Punkt an unverständlich bleiben mußte.

Viktor Hugo aus Besançon (1802—1885), der Sohn eines napoleonischen Generals, empfing schon als Knabe in Italien und Spanien wechselnde, fremdartige Eindrücke, ward durch seine Mutter mit religiöser und loyaler Begeisterung für das alte Königshaus erfüllt und dichtete zwanzigjährig die

weihevolle Ode auf die Taufe des Herzogs von Bordeaux, geriet aber schon nach wenigen Jahren in Widerspruch mit diesen Überzeugungen, begann den Kaiser und die Gloire der Kaiserzeit zu feiern, und trat als Haupt der jungen Romantik nicht nur mit allen heißblütigen Poeten, Kritikern und Künstlern die dem neuen Prinzip huldigten, in Verbindung, sondern ward von der litterarischen auch in die politische Opposition getrieben, je klarer hervortrat, daß König Karl X. und die Seinen mit dem Neuen nichts gemein hatten, haben wollten und konnten. Während der Julimonarchie, die ihn mit Ehren und Würden überschüttete, selbst zum Pair von Frankreich erhob, aber einzelnen seiner poetischen Werke Hemmnisse in den Weg legte und die Aufführung des Dramas „Der König vergnügt sich" verbot, neigte Hugo mehr und mehr den radikalen Tendenzen und der republikanischen Partei zu. Erst 1841 erhielt er den ersehnten Sitz in der französischen Akademie, seit 1848 gefiel er sich als Mitglied der französischen Nationalversammlung in der Rolle des Volkstribunen, gehörte zu den Gegnern Ludwig Napoleons, des Staatsstreichs und des zweiten Kaiserreichs, lebte von 1851—1870 in der Verbannung, zuerst in Brüssel, dann auf den Inseln Jersey und Guernsey, kehrte erst im Herbst 1870 nach Frankreich und Paris zurück und entwickelte hier auch im Greisenalter eine unermüdliche, fast fieberhafte politische wie litterarische Thätigkeit und wirkte wieder als einer der Wortführer der äußersten Demokratie. Sein achtzigster Geburtstag ward im Februar 1881 feierlich begangen, noch vier weitere Jahre des Lebens und Wirkens blieben dem greisen Dichter vergönnt, der erst am 22. Mai 1885 die Augen schloß.

Seinen ersten Ruhm und den einzigen unbestrittenen Ruhm errang Hugo auf dem Gebiete der Lyrik. Seine Jugenddichtungen, die „Oden und Balladen" und die „Orientalischen Dichtungen" („Les Orientales") bezeugten Phantasie, Glut, Kraft, Energie der Rhythmik und der Sprache, sie erwiesen, daß er das glänzendste Talent für jenes Lokalkolorit besitze, welches die Romantik in der seitherigen französischen Poesie so schmerzlich vermißte und um jeden Preis erstrebte. Namentlich die orientalischen Bilder wirkten hinreißend und entzündeten Hunderte zur Nachahmung. Drei folgende lyrische Sammlungen: „Herbstblätter", Dämmerungsgesänge" und „Innere Stimmen" schlugen ganz andere Töne an, gingen zum größeren Teil aus den Erinnerungen und innersten Empfindungen des Dichters, aus seiner Liebe, seinem häuslichen Leben, aus Eindrücken des Naturlebens hervor, zeigten eine Unmittelbarkeit der Stimmung, eine Innigkeit des Gefühls wie des Ausdrucks, die in der französischen Lyrik fast neu waren. Selbst in den zahlreichen der Reflektion entstammenden Gedichten fehlt der Hauch eigenen Gefühls selten völlig; die feierliche Schwermut, welche Viktor Hugos spätere Poesie völlig beherrschte, führte nach und nach zu einer Übersteigerung des Ausdrucks, welche in den „Strahlen und Schatten" schon stark hervortritt, übrigens einfachschöne Gedichte, reizende, echt poetische Stimmungen nie völlig verdrängte. Der politischen Dichtung im engsten und unerfreulichsten Sinne gehörten die gegen Napoleon III. gerichteten „Geißelhiebe" („Châtiments") an, die das

zweite Kaiserreich grimmiger brandmarkten, als dies auch die strengste Geschichtschreibung vermochte. Die beiden letzten lyrischen Sammlungen „Betrachtungen“ und „Straßen- und Waldlieder“ waren im ganzen nur Nachklänge zu des Dichters frischer Lyrik, obschon es auch in ihnen an einzelnen entzückenden Gedichten nicht mangelt. An die lyrischen Dichtungen schließt sich „Die Sage der Jahrhunderte“, eine poetische Illustration der Weltgeschichte in Viktor Hugoscher Auffassung an. Mit der Schilderung des goldenen Zeitalters beginnend, begleiten diese epischen Fragmente die Entwicklung der Menschheit bis zu den Prophetien des Dichters von der Herrlichkeit der Welt-Republik und der allgemeinen Menschenverbrüderung, in ihnen mischen sich echt epische Kraft und überhitzte Rhetorik, ergreifende Darstellung und hohle Phrase, obschon nach Hugos Meinung eben diese Bilderfolge die Lücke eines modernen Epos auszufüllen hatte.

Viktor Hugos dramatische Dichtungen, in der Periode zwischen 1827 und 1843 entstanden, in Stoff und Stil ganz und gar der Romantik angehörig, begannen, nachdem ihnen ein unaufführbares Drama von karrikierter Gewaltsamkeit, „Cromwell“ vorangegangen war, mit dem Drama „Hernani“, welches, wie schon geschildert, die romantische Fahne auf dem altgeheiligten klassischen Théâtre français aufpflanzte. Unverkennbar unter dem Eindruck der großen spanischen Dramen gedichtet und diesen in der Zuspitzung der Konflikte, in der Mischung von heißblütiger Leidenschaft und bewußtem Effekt angenähert, wirkte „Hernani“, trotz phantastischer Unwahrscheinlichkeiten und psychologischen Unmöglichkeiten, durch kühne Originalität der Situationen, ritterliche Haltung, Farbenglanz und Sprache. Mit der Tragödie „Marion de Lorme“, deren Heldin eine glänzende Kurtisane ist, welche sich zu einer opferfähigen reinen Liebe erhebt, aber mit dem schwersten Opfer, welches sie für ihren Geliebten bringt, in seinen Augen wieder zu ihrem früheren Handwerk herabsinkt, ein tragischer Konflikt, der energisch erfaßt und mit jugendlicher Glut belebt ist, riß der Dichter noch leidenschaftlicher hin. Daß „Marion de Lorme“, die Mutter eines ganzen Geschlechts edler Kurtisanen innerhalb der französischen Litteratur wurde, sei nur nebenbei bemerkt. In der Wechselwirkung, die zwischen dem Geiste der französischen Dichtung und dem Geiste der maßgebenden Pariser Gesellschaft stattfand, ist es schwer zu entscheiden, bei welchem Teil die erste Verschuldung dieser Dinge lag.

Von der mächtigsten Wirkung, durch packende Erfindung und Leidenschaft, durch Mischung der gegensätzlichsten Empfindung in den Charakteren, durch Energie des Stils erscheinen die Tragödien „Der König vergnügt sich“ („Le roi s'amuse“) und „Lucrezia Borgia“, in ihrer Art die vollendetsten Viktor Hugos. Das manieristische Gepräge, welches alle diese farbenlodernden Bilder trugen, ward durch das Feuer, das fortreißende Leben, das ihnen innewohnte, wenigstens einigermaßen ausgeglichen. — Wo dies Feuer und Leben, diese kraftvolle Hingabe des Dichters an seine Handlungen und Gestalten, nicht mehr ausreichte die phantastischen Voraussetzungen seiner Handlung in Fluß zu bringen und für die halbdämonischen Gestalten der-

selben zu interessieren, wie in „Maria Tudor“ und „Angelo, Tyrann von Padua“, da machten sich auch die Mängel empfindlich geltend und alle Kunst Viktor Hugos in der Darstellung jäher und dabei doch gemischter Gemütsbewegungen, zeigte sich dann vergeblich. Die Tragödie „Ruy Blas“ schloß sich an „Hernani“ wieder an, war in Versen geschrieben und näherte sich formell einer gewissen Regelmäßigkeit des Aufbaues, während die Liebe eines Dieners und einer Königin und der endliche Rückfall des problematischen Helden in die Bedientennatur, samt seiner schließlichen Wiedererhebung, eine von Viktor Hugos echt romantischen kühnen Erfindungen blieb. Ein entschiedener Rückfall in die grelle Phantastik, mit der er begonnen, zeigt sich in des Dichters letztem Drama „Die Burggrafen“, deren groteske Phantastik „eine Selbstparodie, wenn nicht der dramatischen Romantik, so doch der besonderen Manier Viktor Hugos war.“ (Brandes.)

Als Erzähler in Prosa hatte Hugo in früher Jugend mit den Schauerromanen „Han von Island“ und „Bug Jargal“ einen ersten Anlauf genommen, fratzenhafte Erfindungen, an denen nur die ungestüme Leidenschaft, mit welcher man sich in eine zur ganzen französischen Litteratur entschieden gegensätzliche Richtung warf, die Wildheit bedeutsam ist, mit welcher die lang gefesselte Phantasie um sich schlägt und wütet. Die Erzählung „Der letzte Tag eines Verurteilten“, peinlich wie sie ist, war doch wenigstens ein Versuch, die dunklen Träume des romantischen Dichters auch zu beleben. Von ganz anderer Bedeutung als die genannten Romane zeigt sich das historische Gemälde aus dem fünfzehnten Jahrhundert „Notre Dame“. „Die umfassenden Studien, die der Verfasser zu diesem Zweck gemacht hatte, fielen dabei doch weniger ins Gewicht als die besondere Art seiner Phantasie, welche das alte Paris, soweit es noch um die Notre Damekirche und auf der Citéinsel vorhanden war, mit realistischen und phantastischen Gestalten belebte, unter denen einige mit allem Recht eine Weltberühmtheit erlangten. Mit wirklich schöpferischem Vermögen und einer überwältigenden Stimmungsfülle traf Viktor Hugo in seiner Sittenschilderung die Mischung von derber Realität und übersteigertem Idealismus, von dämonischer Lust und gläubiger Askese, von wildester Gewaltthätigkeit, Roheit und Grausamkeit und von hingebender Liebe, von Grauen und Entzücken, die das Leben des ausgehenden Mittelalters erfüllt hatte. Der Zug des Poeten zum Düstern, Schauerlichen, zum Seltsamen und Phantastisch-Originellen, fand im 15. Jahrhundert seine Rechnung, und „Notre Dame“ war keineswegs bloß eine „Orgie der Romantik“, wie die klassische Kritik fortfuhr zu behaupten. Durch die Gestalt des Quasimodo blieb allerdings das geistige Band mit den Ungeheuern des „Han von Island“ und des „Bug Jargal“ erhalten, aber es traten in „Notre Dame“ ganz andere Elemente hinzu und in Wirksamkeit. Der historische Hintergrund des Romans ist bedeutend und in der echten Farbe der Zeit gehalten, dabei trotz der unzulässigen Breite einzelner Schilderungen, keineswegs die Hauptsache. Der Vordergrund der eigentlichen Handlung bewährt den Phantasiereichtum, die kräftige Erfindung des Dichters; selbst der widerstrebende Leser,

der den Schicksalen und Abenteuern dieser mittelalterlichen Menschengestalten keine Sympathien entgegenbringt, wird fortgerissen. Schon in der Einleitung, den Schilderungen des Dreikönigstags und der verunglückten Aufführung des großen Mysteriums des armen Pierre Gringoire, herrscht eine vibrierende Lebendigkeit, die sich im weitern Verlauf des Romans ununterbrochen steigert. Die phantastischen, spezifisch Hugoschen Figuren des Quasimodo, des buckeligen Zwergs, des Glöckners von Notre Dame, der Gauklerin Esmeralda mit ihrer Ziege, erscheinen hier neben fest durchgeführten und die Zeit, in welcher „Notre Dame" spielt, vergegenwärtigenden Charakteren. Vom König Ludwig XI. und dem Kardinal von Bourbon, von den flandrischen Gesandten, unter denen Jakob Coppenole, der Weber von Gent, mit ein paar Meisterzügen vor die Augen des Lesers gestellt ist, bis zum Kapitän Phöbus de Châteaupres, von dem unseligen Claude Frollo bis zu seinem verlumpten studentischen Bruder und dem Poeten Pierre Gringoire, der unter die Zunft der Gauner und Landstreicher gerät, von der unseligen Büßerin Gudula, die sich zuletzt als Esmeraldas Mutter erweist, bis zu dem Kreis adliger Fräulein, der um die schöne Fleur de Lys vereinigt ist, haben wir eine reiche Zahl wirklicher Menschengestalten, die zusammen ein reiches, volles Bild der mittelalterlichen Pariserschaft gewähren. Der Sinn des Dichters blieb dem Grausigen, Wildsinnlichen viel zu sehr zugewandt, um dasselbe in der Handlung von „Notre Dame" zu überwinden und besiegen zu können. Ein wahrer Hexensabbat von Greueln, von Folter- und Henkerszenen, von entsetzlichen Verbrechen und furchtbaren Enthüllungen steigt aus den Blättern des Romans empor, aber alle diese Begebenheiten sind in eine Art Zusammenhang mit den menschlich-verständlichen und psychologisch-wahrscheinlichen Teilen der Erfindung gebracht; die Schicksale der unglücklichen Esmeralda, welche den roten Faden der Erzählung bilden, üben eine zwingende Gewalt, und gegen den Schluß hin läßt der Dichter mit der energisch vorwärts dringenden Art seiner Darstellung, mit den immer neuen Überraschungen jedes Kapitels den Leser kaum mehr zur Besinnung kommen. Der Angriff der Gauner auf die Kirche Unserer Lieben Frau, das Erscheinen Ludwigs XI. in der Bastille und sein Eingreifen in den Aufstand, das Gefecht zwischen den königlichen Truppen und den Gaunern, die furchtbaren Szenen zwischen Esmeralda und Claude Frollo, zwischen der Klausnerin im Rattenloch und dem armen Mädchen, die schließliche Erkennung zwischen Mutter und Tochter, die Hinrichtung der Heldin, der Tod des Archidiakonus bilden eine so gewaltige Handlung, daß alle nüchternen Erwägungen und Bedenken von diesem Sturm leidenschaftlich belebten Geschehens hinweggefegt werden." (Stern.)

Nach länger als einem Vierteljahrhundert vollendete Viktor Hugo seinen zweiten großen Roman „Die Elenden", welcher die brennendste Frage der Zeit poetisch zu erfassen und zu lösen suchte. Die sozialistische Tendenz gesteht der Dichter in der Vorrede ausdrücklich mit den Worten zu: „Solange das Proletariat unter den Männern, die Prostitution unter den Frauen noch Menschenopfer fordert, solange Kinder aus Mangel an leiblicher oder geistiger

Pflege verkommen und verkümmern, solange es überhaupt noch Elend auf der Welt giebt, so lange wird ein Buch wie „Die Elenden" nützen." Inzwischen bringt es auch dieser Roman nicht über die zum Teil vorzügliche, zum Teil phantastisch unmögliche, grell geschmacklose Darstellung von Einzelschicksalen hinaus, welche weit entfernt typisch zu sein, im Gegenteil auf Ausnahmevoraussetzungen der seltensten Art beruhen. Die Weltanschauung des Dichters beleuchtet wohl das Ganze, aber gestaltet dasselbe nicht, zwischen Erfindung und Ausführung des Romans und den politisch-sozialen Gedanken die er verkörpern soll, liegt eine breite Kluft, die poetisch-ergreifendsten Momente wie die christliche, priesterliche Milde des Bischofs, durch welche allein der Galeerensträfling und Held Jean Valjean ins Leben zurückkehrt, widersprechen der Tendenz geradezu. Die große Haupthandlung des Buches, die über ein Menschenalter hinwegreicht, ist nicht nur mit zahlreichen Episoden durchsetzt, sondern auch durch Auseinandersetzungen und Darlegungen gehemmt, welche die poetische Aufgabe des Romans nicht lösen, aber die republikanische und humanitäre Tendenz des Poeten in helleres Licht stellen sollen. Bis auf den Stil erscheinen „Die Elenden" abwechselnd malerisch reich, ergreifend, gedrängt, pathetisch-überschwenglich, trocken geschwätzig, breit schleppend. Dennoch bleibt der Roman eine der bedeutendsten Schöpfungen Hugos, das interessanteste Zeugnis, wie sich der ursprünglich poetisch-romantische mit dem politisch-revolutionären Geiste späterer Tage zu einer neuen Einheit zu verbinden strebte. „Die Elenden" hatten jedenfalls eine Bedeutung, welche den spätesten Arbeiten des Dichters, den Romanen „Die Meerarbeiter", „Der Mann, der lacht" und „1793", trotz einzelner großer „Effekte" nicht mehr zukam.

Gleich Viktor Hugo begann ein anderer Dichter von außerordentlichem Talent, von höchster Selbständigkeit, Alfred de Musset, seine poetische Laufbahn als Romantiker. Aber während Viktor Hugo vom Strome der Zeitgedanken und revolutionären Gewalten ergriffen, mit diesem Strome jauchzend, dithyrambenanstimmend dahinfuhr, versuchte der einzige Rival, den er in zeitgenössischer französischer Poesie hatte, als Einzelner eben diesem gewaltigen Strome die Brust und die Stirn zu bieten. Alfred de Musset aus Paris (1810—1857) aus vornehmer Familie stammend, von Jugend auf an modische Vergnügungen und Leidenschaften gewöhnt, durch verhängnisvolle Erfahrungen und namentlich ein rasch vorübergehendes Liebesverhältnis zu George Sand innerlich gebrochen und verhängnisvoll blasiert, in weltmüder Verstimmung, von der ihn das Glück des Schaffens nur vorübergehend befreite, mit den Jahren immer mehr einem dumpfträumerischen Müßiggang zuneigend, führte ein unerfreuliches Dasein, über das gleichwohl seine Jugendtriumphe und vereinzeltes Emporflackern seiner Lebenslust und poetischen Kraft noch immer einen verklärenden Schimmer warfen. Alfred de Mussets poetische Jugendthätigkeit gipfelte in den farbenreichen, kecken und originellen poetischen Bildern und poetischen Erzählungen, die er „Geschichten aus Spanien und Italien" taufte und in denen der zwanzigjährige Dichter glühende Sinnlichkeit, Farbenpracht, üppigen Übermut, Virtuosität der Form offenbarte.

Sowohl die Balladen als die größeren Dichtungen: „Don Paëz", „Kastanien aus dem Feuer holen!", „Portia" und „Mardoché" hatten die ganze Besonderheit, den Lokalton, die herausfordernde Kühnheit der Phantasie, die den französischen Romantikern ausschließlich als Poesie galten. Trotzdem erscheint Mussets Eigenart in den späteren Sammlungen seiner Dichtungen weit tiefer und ergreifender. Einzelne Lieder und gedankenreiche, großenteils schwermütige, tief in Stimmung getauchte Träumereien des Dichters haben einen Zauber der reinsten Wahrheit und der gewinnendsten Anmut, welcher mit geheimer Gewalt ergreift; sie gipfelten schließlich in jenen „Nächte" überschriebenen schönen Gedichten, welche die ganze elegische Grundstimmung des Dichters noch einmal in vollendetster Weise zum Ausdruck bringen. Ein eigentümlich subjektives und doch für die ganze Generation von 1830, ihre Gärung und innere Verworrenheit, allgemein-charakteristisches Gedicht Mussets war die poetische Erzählung „Rolla", sprachlich eines der Meisterwerke der modernen französischen Poesie. Jacques Rolla, ein junger Edelmann, dem „jede Arbeit, jedweder Broterwerb auf seiner Lippe ein unauslöschliches Lächeln erweckt" der „einsam und unverhüllt durch die Maskerade des Lebens wandelt und seinen lässigen Stolz wie einen Königsmantel vom Palast bis zur Gosse hinter sich drein schleppt", der „seine Leidenschaften ihres Weges gehen ließ, wie ein schläfriger Hirt das Wasser vor sich hinrauschen läßt", vergeudet als Wüstling sein Erbe, erkauft mit den letzten Resten desselben eine glückliche Nacht mit einem ganz jugendlichen Mädchen, Maria, auf deren Lager er sich tötet, nachdem er durch die Opferwilligkeit, mit welcher ihm das arme Kind sein einziges Besitztum, seinen Schmuck, zur Rettung des Lebens anbietet, einen goldnen verklärenden Strahl wirklicher Liebe in die Oede seines Daseins fallen sah. Die Grundstimmung ist eine blasiert pessimistische, der Dichter scheint allen Ernstes überzeugt, daß die Tragödie Rollas, der nur thut, „was seine Väter gethan haben", das Resultat einer glaubenslosen Zeit sei.

Mussets „Schauspiel im Lehnsessel", dramatische Gedichte, ohne Rücksicht auf die Bühne, unter denen „Zwischen Lippe und Bechersrand", „Andrea del Sarto", „Der Leuchter", „Man spielt nicht mit der Liebe" und die Tragödie „Lorenzaccio" durch schimmerndes Kolorit, durch heißblütiges unmittelbares Leben, durch eine poetische, eigentümliche, wenn auch nicht immer gesunde Grundidee jedes in seiner Art ausgezeichnet sind, schloß sich den Gedichten zunächst an. Von der liebenswürdigsten Seite zeigt sich Mussets glänzendes Talent, die Feinheit und Anmut seines Geistes in den kleinen Dramen „Barbarina", „Man soll nichts verschwören", in den dramatischen Sprüchwörtern (Proverbes) „Eine Laune", „Zwischen Thür und Angel", „Carmosine".

Als Prosaist schuf Musset einen einzigen Roman „Ein Kind des Jahrhunderts", die poetisch bedeutende Durchführung eines trüben Grundgedankens, daß gleich dem Helden Octave und dem Dichter jeder, der vom echten Hauch des Jahrhunderts berührt ward, glückunfähig sei, weil ihm der unselige Trieb im Blute liege, jedes vorher heiß ersehnte und gewonnene

Glück zu zerstören. So geht denn durch die Handlung wie die Stimmung des Romans eine grelle Dissonanz hindurch. Im übrigen zeigt die psychologische Entwicklung, der Reiz des klaren, fein beweglichen Stils, jene Meisterschaft Mussets, welche auch seine Novellen erfüllt. Unter diesen finden sich ganz vollendete, wie „Friedrich und Bernerette", „Der Sohn des Tizian", „Die beiden Geliebten", die „Geschichte eines weißen Raben", „Mimi Pinson" u. a.; zuletzt verließ den Dichter leider auch die Freude an dieser kleinen und anmutigen Form, die er so ganz beherrschte; er hinterließ der Welt neben seinen unsterblichen Leistungen die peinliche Gewißheit, daß auch ein großes und echtes Talent der Selbstzerstörung anheimfallen könne.

Den jugendlichen Talenten, welche in den zwanziger und dreißiger Jahren die Fahne der Romantik hoch hielten, schlossen sich auch ältere bis hierher isoliert stehende Schriftsteller an, wie Henri Beyle (Stendhal) aus Grenoble (1783—1842), ein Auditeur des Kaiserreichs und begeisterter Bonapartist, der sein halbes Leben in Italien verbrachte und außer vielen kunstgeschichtlichen Werken und geistvollen Plaudereien, die Romane: „Armance", „Rot und Schwarz" und „Die Kartäuserin von Parma" schrieb, deren psychologische Tiefe und Schärfe, deren pessimistische und abenteuerliche Phantasie den modernen Bestrebungen entsprach, wenn Beyle auch nicht über den Glanz des Kolorits gebot, welcher der jüngeren Generation unerläßlich dünkte. Eben dieser Glanz bildete wieder bei anderen Poeten das Hauptverdienst ihrer Versuche. So bei Ludovic Vitet aus Paris (1802—1873), dessen „Historische Szenen" namentlich „Die Ligue" eine virtuose historische Phantasie bekunden. Kolorist nach anderer Richtung war auch Julien Auguste Brizeux aus Lorient in der Bretagne (1806—1858), dessen Idylle „Marie" und „Primel und Nola", sowie das preisgekrönte beschreibende Gedicht „Die Bretagner" durch poetische Anmut, frische Naturwahrheit, Formvollendung, vor allem aber doch durch die lebendige Schilderung der Heimat, der heimatlichen Sitten sich auszeichnete. — Romantische Dichter und Kritiker zu gleicher Zeit waren Charles Augustin Sainte-Beuve aus Boulogne sur Mer (1804—1869), welcher unter dem Pseudonym Joseph Delorme geistvolle „Trostgedichte" („Consolations") und „Augustbetrachtungen" („Pensées d'août") veröffentlichte und dessen Roman „Volupte", Bekenntnisse eines katholischen Priesters Amaury vorstellte, eines Helden, welcher aus der Erinnerung Entzückungen und Schmerzen seines Weltlebens heraufbeschwört und indem er vor der verzehrenden Frauenliebe warnt, seine Verirrungen mit nachlodernder Glut erhellt und verklärt. Sainte-Beuves kritische Thätigkeit begann mit seinen noch von Goethe bewunderten Beiträgen zum „Globe" in den letzten zwanziger Jahren und erstreckte sich in litterarischen Charakterbildern und geistvollen Besprechungen bis in die sechziger Jahre. Seine „Litterarischen Porträts", „Zeitgenössischen Porträts", seine „Montagsplaudereien", die Werke über „Chateaubriand und seinen Kreis", „Historische und kritische Darstellung der französischen Dichtung im 16. Jahrhundert" und „Geschichte von Port Royal" gehören zum

Umfassendsten, Feinsinnigsten und Fesselndsten, was französische Litteraturbetrachtung und ästhetische Kritik je hervorgebracht haben.

Neben Sainte-Beuve ward Jules Janin aus St. Etienne (1804 bis 1874) als Kritiker einflußreich und berühmt. An Scharfsinn, Feinfühligkeit, Kunstgeschmack und schöpferischer Einsicht, an Litteraturkenntnis und Charakterstärke nicht entfernt mit Sainte-Beuve vergleichbar, mehr ein Matador des Rezensententums als ein echter Kritiker, glich er seinem berühmten Vorgänger auf dem Sessel der Akademie gleichwohl darin, daß sein poetisches Talent dem kritischen untergeordnet war. Janins poetische Produktionen, das ironische Phantasiestück „Der tote Esel und die enthauptete Frau“, die Romane „Barnave“ und „Die Nonne von Toulouse“, die „Phantastischen Geschichten“ schwanken zwischen der Nachahmung der klassischen Litteratur und jener der Romantik, entbehrten eines individuellen Gehalts, eines Gepräges, das eben nur diesem Poeten gehört hätte. — Die kritische Thätigkeit Janins aber erwies in ihrem Verlauf, daß die Korruption auch die vornehme Litteratur Frankreichs zu ergreifen begann, er war einer der ersten jener Kritiker, denen die künstlerischen Schöpfungen und Leistungen im Grund gleichgültig sind und die an denselben lediglich ihren Witz, ihren glänzenden Stil üben und geltend machen.

Auch Theophile Gautier aus Tarbes (1808—1872), zuerst Maler, dann Schriftsteller, gehörte nicht nur zu den poetischen Heißspornen der französischen Romantik, sondern zu den Kritikern, welche die Grundanschauungen, die Sympathien und Antipathien der Generation von 1830 bis zuletzt bewahrten. Seine eigene Kunst blieb lediglich äußerlich und malerisch, seine Sinnlichkeit ist ohne Glut, die deskriptive Pracht, die bizarre Originalität scheint das eigentliche und einzige Ziel des Poeten, wie in seinen Gedichten, so in seinem Erstlingsroman „Jung-Frankreich“, durch die Schilderungen des artistischen und litterarischen Zigeunertums der Romantik von historischem Interesse, so in den abenteuerlichen, ja absurden „Novellen“. Bedeutender und reifer zeigte sich Gautier in „Mademoiselle de Maupin“ und „Kapitän Fracasse“, beide voll echt romantischer Verachtung der bürgerlichen Welt, voll Bevorzugung des Seltsamen, Nieerhörten, Phantastischen, beide aber auch voll genialer Züge, voll lebendigster malerischer Eigentümlichkeit, bei der nur die Hauptaufgabe der Dichtung, die Wiedergabe des Menschen, des seelischen Lebens, in die zweite Linie rückte. Eine ganze Reihe von Talenten der romantischen Schule, wie Gerard de Nerval (1808—1855), wie Pierre Borel d'Hauterive (1809—1859), W. Fontaney, wie Theophile Dondey (Philotée O Neddy; 1811—1875), gelangten nach vielversprechenden Anfängen zu keiner weiteren Entfaltung.

Andere Romantiker, die im ersten Jahrzehnt der Bewegung den großen Kräften derselben hinzugezählt worden waren, gerieten in den litterarischen Industrialismus, in jene Vielproduktion hinein, deren größter und erfolgreichster Vertreter Alexander Dumas der ältere aus Villers Cotterets im Departement Aisne (1803—1870) war. Der Erfolg seiner Erstlingstragödie „Heinrich III.“

und der romantischen Dramen: „Antony“, „Therese“, und „Angela“, öffnete bei Dumas Quellen, aus denen dann eine wahre Flut von Dramen, Lustspielen, vielbändigen historischen und rein phantastischen Romanen die Bretter, die Feuilletons überschwemmte. Bei aller oberflächlichen, doch lebendigen Erfindung, bei einer unglaublichen Arbeitskraft, scheint Dumas auch die Kunst verstanden zu haben, Erfindung und Fleiß einer ganzen Reihe von Mitarbeitern sich zu eigen zu machen. In phantastischer Verschwendung vergeudete er die ungeheuren Summen, die ihm sein Name und seine Feder eintrugen, so daß er am Ende doch in Dürftigkeit starb. — Seine äußerliche aber lebendige und kräftige Begabung hatte lange Jahre ihrer übermäßigen Ausbeutung widerstanden; obschon sie durch keine tiefe Bildung, keine echten Lebenseindrücke gesteigert werden konnte, behielt sie immer eine gewisse Frische der Erfindung und eine gewisse Lebendigkeit des Vortrags; die Bewunderung von Glück, Genuß und Erfolg blieb die Seele aller Dumasschen Werke und die Ursache ihrer großen Verbreitung. Aus der Masse seiner Dramen ragen „Heinrich III. und sein Hof“, „Karl VI. und seine Vasallen“, die Tragödie „Caligula“ und die modernen Dramen: „Anthony“, „Therese“, „Angela“, in gewissem Sinne auch die historischen Genrebilder „Mademoiselle von Belle-Isle“ und „Die Fräuleins von St. Cyr“ einigermaßen hervor und machten es begreiflich, daß der Autor zahlloser Spektakel- und Kostümstücke doch auch beim bessern Pariser Publikum eine Art Geltung behielt. Unter den vielen historischen Romanen, mit denen er seit den vierziger Jahren die Feuilletons der Pariser großen Zeitungen füllte, waren „Die drei Musketiere“, „Königin Margot“, „Der Bastard von Mauléon“, „Die beiden Dianen“, „Der Chevalier von Maison-Rouge“ und die „Denkwürdigkeiten eines Arztes“, — unter den freien Erfindungen „Der Graf von Monte-Christo“, typisch und charakteristisch für die Abenteuerlust, die gascognische Zuversicht und Ruhmredigkeit, für die Instinkte eines Schriftstellers, der sich mit den bedenklichsten Neigungen der oberflächlichsten Durchschnittsbildung immer eins fühlte und eben darum diese Neigungen jederzeit voll zu befriedigen wußte.

Wie bei Dumas lösten sich bei einer Reihe von anderen Poeten die romantischen Elemente ihrer Erstlingsschöpfungen rasch genug in der großen Flut der industriellen Vielproduktion auf, welche seit den letzten dreißiger Jahren infolge des völligen Umschwungs und des erhöhten Bedarfs der Tagesblätter auch in die französische Litteratur einzudringen anfing. Der Widerstand, den einige letzte Romantiker echter Viktor Hugoscher und Gautierscher Rasse noch leisteten, konnte um so weniger nachhaltig sein, als schon längst andere Elemente der Zersetzung wie der Umbildung thätig und siegreich waren.

# Lord Byron und die Übergänge von der Romantik zur modernen Dichtung.

Noch ehe die letzten von der Romantik heraufgezauberten Bilder völlig verblaßt, die letzten echt romantischen Laute verklungen waren, während die „mondbeglänzte Zaubernacht“ noch in aller Litteratur und Kunst herrschte und weit über das Gebiet der Künste hinaus ihre Wirkungen verbreitete, trat eine Bewegung innerhalb der europäischen Litteraturen ein, welche der Romantik den Untergang bereitete. Die erste starke Auflehnung gegen die romantische Schule ging aus andern als poetischen und rein litterarischen Antrieben hervor. Naturgemäß ward die Verbindung der romantischen Poesie mit dem Geist neuer kirchlicher Unduldsamkeit, politischen Stillstands, mit den Bestrebungen, ein künstliches Mittelalter auf allen Gebieten heraufzuführen, der erste Anstoß zur Opposition gegen sie, zur Abrechnung mit ihr. Sobald man sich im Namen der Freiheit gegen die ausschließlich romantische Anschauung zu erheben begann, erwachte auch auf litterarischem und aesthetischem Gebiet die alte und eine neue Opposition wieder und rang der Romantik Schritt für Schritt jenes Bodens wieder ab, den sie seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts erobert hatte. Die politischen Stimmungen und das Gleichheitsbewußtsein der Neuzeit empörten sich gegen die Ideale der Romantiker, man vergaß, wie edel, vielseitig, mannigfaltig und mächtig die romantische Poesie als Ganzes doch gewesen sei und noch war und bekämpfte sie nicht mehr in ihren Ausschreitungen, sondern unterschiedslos. Große Dichter wie Heinrich von Kleist und Scott, wie Oehlenschläger und Uhland mußten sich in der Hitze des Kampfes gefallen lassen, daß ihre unvergänglichen Schöpfungen für vorübergehende Irrungen erklärt wurden, angesichts der ersten Oppositionsleidenschaft schien es, als ob der vielgepriesene moderne Geist nichts mehr und nichts besseres als der Geist der nüchternen Aufklärung in dürftigster Gestalt sei. Wenn der große Führer der neuen poetischen Revolution, Lord Byron, aus Haß gegen die Seedichter Shakespeare verunglimpfte und den nüchtern eleganten Pope pries, wenn Heinrich Heine den Lobredner des unedelsten aller Helden, des ersten Napoleon abgab, nur weil die deutschen Romantiker gegen den Corsen in Waffen gestanden hatten, wenn Balzac in Frankreich die kälteste wissenschaftliche Objektivität an die Stelle der romantischen Subjektivität zu setzen versuchte, so waren dies alles ebenso viele Angriffe gegen den Geist der Romantik.

Und doch erwiesen die genannten Dichter selbst, daß sie wohl über die romantische Poesie hinaus, aber nicht zur Aufklärung der Voltaireschen Epoche zurückzugelangen vermochten, doch lebten in den Gegnern der Romantik, soweit sie überhaupt Bedeutung hatten, deren poetische Errungenschaften fort.

Der Dichter, welcher zwischen dem zweiten und dritten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts gleich einem strahlenden Stern am poetischen Himmel aufging, über dessen Kern und Art die staunende Welt nicht eins zu werden vermochte, dessen Schein aber aller Augen auf sich zog, das „wunderbarste, zu eigner Qual geborne Talent" (Goethe), welches der kommenden Epoche der Weltlitteratur voraufleuchtete, der Vorkämpfer im Streit gegen die Romantik, aus der er, trotz all seines Widerstrebens, selbst hervorgegangen war, der Prophet künftiger Lebensgestaltung, der gleichwohl mit der alten, von ihm befehdeten, viel tiefer verwachsen blieb, als er sich träumen ließ, der poetische Träger aller brennenden Unzufriedenheit, aller dunklen Leidenschaften eines Geschlechts, welches des eben Errungenen, kurze Zeit im Frieden Genossenen, bereits wieder müde war, Lord Byron steht als eine große, in ihrer Eigenart nur einmal vorhandene, nur einmal mögliche Gestalt an der Pforte der modernen Dichtung. Er eröffnete dieselbe auch Geistern, die ihm nicht glichen, auch Bestrebungen, für die er nicht den Schatten eines Anteils empfunden haben würde, aber er folgte dabei dem Impuls einer durchaus selbstherrlichen Natur, welche die Romantik haßte und von der Romantik gleichwohl die Überzeugung geerbt hatte, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich anzuerkennen habe.

Mit dem Auftreten Lord Byrons wurden nicht nur der Poesie der Neuzeit gewisse neue Bahnen eröffnet, sondern die Erscheinung des dichtenden Lords schuf für ganze Generationen ein neues Dichterideal, das sich in tausend Köpfen und Herzen seltsam wiederspiegelte, und dessen Nachwirkung im dritten bis fünften Jahrzehnt dieses Jahrhunderts in allen Litteraturen sichtbar und fühlbar blieb. Byrons ganze Erscheinung wich in eigentümlicher Weise von dem Typus seiner Landsleute ab, der Dichterlord war der Sprößling eines Geschlechts, welches sich jederzeit durch ungestüme Leidenschaftlichkeit hervorgethan hatte. Byrons Großvater, der Admiral John Byron, war ein wildkühner Seemann, der tausend Abenteuer bestanden, sein Großonkel, Lord William Byron, ein berüchtigter und gefürchteter Wüstling und Duellant, sein Vater, Kapitän Jack Byron, führte wegen tollen Trotzes, heißer Leidenschaften und unbesiegbarer Verschwendungssucht den Beinamen des „tollen Jack", seine Mutter (des tollen Jack zweite Gattin) war eine nach anderer Richtung hin gleich leidenschaftliche Natur. George Noel Gordon Byron, seit seinem zehnten Lebensjahre Lord Byron (1788—1824), war am 22. Januar 1788 zu London geboren, verlebte seine erste Jugend in Aberdeen in Schottland und hatte nicht nur unter den Nachwirkungen der Trennung seiner Eltern und des frühzeitigen Todes seines Vaters, sondern auch unter der Erziehung einer Mutter zu leiden, welche ihn mit launischem Eigenwillen bald verzärtelte, bald so mißhandelte, daß der Knabe mehr als einmal den Tod davonzutragen

fürchtete. Der längere Aufenthalt in den schottischen Hochlanden kräftigte trotz alledem seine Gesundheit, vermochte aber freilich die durch einen Klumpfuß herbeigeführte Lahmheit des Knaben nicht zu beseitigen. Als er im Jahre 1798 durch den Tod seines Großoheims Peer von England ward, erbte er die Herrschaft Newstead-Abbey, eine tief verschuldete und verfallene Besitzung, so daß sein hoher Rang in beständigem Widerspruch mit seinen Bedrängnissen stand. Er besuchte die Schule zu Harrow, ohne sich zunächst durch etwas anderes als den launischen Ungestüm und die reizbare Eitelkeit auszuzeichnen, die ihm verblieben, auch als er ganz andere Auszeichnungen erworben hatte. In der Nähe von Newstead-Abbey lag der Herrensitz Annesley-Hall, der verwandten Familie Chaworth angehörig, und hier war es, wo der frühreife Knabe die leidenschaftlichste Jugendliebe für seine Verwandte, Miß Mary Chaworth faßte, welche von der zwei Jahre älteren jungen Dame nicht ernst genommen wurde. Die Zurückweisung, die sein Gefühl erfuhr, erfüllte ihn mit herber Bitterkeit und noch viele Jahre später betrachtete er die Nichterwiderung dieser Knabenliebe als die tiefste Demütigung und die Quelle unendlichen Schmerzes. Im Jahre 1805 bezog er die Universität Cambridge und begann hier, trotzig sich gegen die mittelalterlichen Ordnungen der englischen Hochschulen aufbäumend, ein wildes Genußtreiben, welches er in Newstead-Abbey bei Nottingham mit einigen seiner Freunde fortführte. Neben Trinkgelagen und Liebesabenteuern machte er die ersten poetischen Versuche, welche er, achtzehnjährig, als „Stunden der Muße" veröffentlichte. Die Kritik, die an diesen Gedichten nicht viel zu loben fand, fiel mit Schonungslosigkeit darüber her, und zumal die „Edinburgh Review" züchtigte den hochstrebenden und stolzen Anfänger wie einen Schulbuben. Die Erbitterung Byrons über diese Erfahrung war grenzenlos, und so schleuderte er denn seine Satire „Englische Dichter und schottische Krittler" gegen seine Rezensenten und nahm die Gelegenheit wahr, sich über die zur Zeit herrschenden Zustände in der englischen Litteratur überhaupt satirisch auszulassen. Im Jahre 1809 ward der Lord mündig, nahm seinen Sitz im Oberhause ein, wo er sich der damals auf wenige Glieder zusammengeschmolzenen whiggistischen Opposition anschloß, sich aber so unheimlich isoliert fühlte, daß er nach Wahrung seines Rechts in der Pairskammer nicht wieder erschien, vielmehr in Gemeinschaft mit seinem Freunde John Cam Hobhouse die große Reise ins Ausland antrat, die ihn Spanien, Portugal, Albanien und die Levante, Konstantinopel und Athen schauen ließ. Die Szenerie, durch welche diese Reise ihn führte, das halbwilde Leben halbwilder Völker sprach zu seinen Sinnen, sein Haß gegen das Wesen der englischen Gesellschaft und die sie beherrschende heuchlerische Gewohnheit wob um die fremde phantastische Welt einen goldenen Schimmer. Daß er auf dieser Reise den Bosporus durchschwommen hatte, blieb bis an sein Lebensende seine stolzeste Erinnerung. Mit einer Fülle poetischer Anschauungen bereichert kehrte Lord Byron nach England zurück, ließ sich in London nieder, veröffentlichte die beiden ersten Gesänge von „Ritter Harolds Pilgerfahrt" und eine Reihe poetischer Erzählungen, welche um der Originalität der Stimmung

und der Reize des Kolorits willen ungemessenen Beifall, die Bewunderung derselben Welt fanden, der sie Byron wie eine Herausforderung ins Gesicht schleuderte und in der er jetzt trotz seiner wahren und affektierten Abneigung gegen die moderne Zivilisation heimisch ward. Byron wandelte sich in den Modedichter der Jahre 1813—15, er schwelgte in allen Genüssen befriedigter Eitelkeit, spielte zwei Saisons hindurch den Löwen der großen und glänzenden Gesellschaft Londons. Inmitten dieser Triumphe verlobte und vermählte sich der Lord zu seinem Unheil mit Miß Anna Milbank, der Tochter eines reichen Baronets, einer jungen Dame, die alles in allem die Verkörperung der steifsten, prüdesten, engherzigsten und vorurteilsvollsten englischen Tradition war, der es schon unüberwindlich dünkte, daß sie mit dieser Heirat in mannigfach wirre und schwierige Verhältnisse geriet, welche die Exzentrizität ihres Gemahls, der im Guten und Schlimmen der gerade Gegensatz zur Respektabilität blieb, schlechthin unerträglich fand, und nachdem sie im Dezember 1815 Byron eine Tochter Ada geboren hatte, den Gatten verließ und in ihr Elternhaus zurückkehrte. Sie selbst, ihre Verwandten und juristischen Ratgeber schleuderten eine Fülle von Verleumdungen und schlecht begründeten Anklagen gegen Byron in die Welt und entfesselten einen unwiderstehlichen Sturm öffentlicher Entrüstung, welchen Macaulay, der für Byron nichts weniger als eingenommen war, mit den Worten geißelt: „es giebt kein so lächerliches Schauspiel als das britische Publikum in seinen periodischen Anfällen von Sittlichkeit. In der Regel erregen Entführungen, Scheidungen und Familienzwiste wenig Aufmerksamkeit. Aber einmal in sechs oder sieben Jahren wird unsre Tugend grimmig. Demgemäß wird irgend ein unglücklicher Mann, in keiner Beziehung verderbter als hunderte, deren Vergehen mit Nachsicht behandelt werden, zu einem Sühnopfer auserlesen. — Endlich ist unser Ingrimm gesättigt, unser Opfer ist ruiniert und gebrochenen Herzens. Und unsere Tugend geht ruhig auf sieben fernere Jahre schlafen." In Byrons Falle ward mehr als ein Menschenalter später der Versuch gemacht, die unerhörte Abgeschmacktheit der gegen ihn entfesselten Wut durch eine nichtswürdige Beschuldigung, daß er mit seiner Halbschwester Mrs. Augusta Leigh in Blutschande gelebt habe, hinterdrein zu rechtfertigen. Byron sah auch schon 1816 keine Möglichkeit, die giftig schleichende Verleumdung und die offene sinnlose Wut, die sich gegen seine „satanische Persönlichkeit" und seine „satanische Poesie" erhob, zu entwaffnen. Er verließ im April 1816 England auf Nimmerwiedersehen, ging den Rhein hinauf und durch die Schweiz an den Genfer See, wo er sich für eine Zeit lang niederließ, sich mit dem gleich ihm verfolgten Shelley befreundete und ein Liebesverhältnis mit dessen Schwägerin anknüpfte, das natürlich seinen Feinden äußerst willkommenen Stoff für neue Anklagen gab. Er wandte sich dann nach Italien und machte sich in Venedig heimisch, wo er die Unzahl von Schreckensgeschichten, welche man in England von seinen Ausschweifungen, sinnlosen Verschwendungen und seltsamen Tollheiten herumtrug, möglichst wahr zu machen trachtete. Obschon er fortfuhr, poetisch zu arbeiten, gerade in dieser Zeit „Ritter Harolds Pilgerfahrt" ab-

schloß, sein größtes und mächtigstes Gedicht, das satirische Epos „Don Juan", begann und die poetischen Erzählungen: „Beppo" und „Mazeppa" schrieb, war er damals offenbar in Gefahr, im Strudel der Vergnügungen und einer halbrenommistischen Genußsucht unterzugehen. Die leidenschaftliche Liebe zu der jungen und schönen Gräfin Teresa Guiccioli, einer gebornen Gräfin Gamba, hob ihn über diese Gefahr hinweg. Er folgte der Gräfin nach Ravenna und ward durch sie und ihre Brüder mit den Kreisen italienischer Patrioten vertraut. Die Unterdrückung Italiens, der Entschluß seiner damaligen Herrscher, Leben und Hoffnungen des italienischen Volkes für alle Zeiten zu Boden zu treten, entfesselte den heißen leidenschaftlichen Zorn Byrons, er schuldigte die in England regierenden Tories an, das Elend Italiens zu besiegeln und sich an demselben zu weiden. Um so entschiedener näherte er sich den Geheimbünden der Carbonari und war dadurch schließlich gezwungen, Ravenna zu verlassen und mit den Gambas nach Pisa überzusiedeln, wohin auch Shelley sich gewendet hatte. Die Zeit von der Niederlassung in Pisa bis zum Tode Shelleys war die verhältnismäßig glücklichste im Leben Byrons, der Schmerz, den ihm Shelleys Tod und Verlust im Juli 1822 bereiteten, wirkte um so tiefer nach. Übrigens war seines Bleibens in Pisa nicht, er wanderte noch im Jahre 1822 mit den Gambas nach Genua; in langen Zwischenräumen zur poetischen Produktion zurückkehrend, immer noch mit dem schon in Venedig begonnenen und bruchstückweise veröffentlichten episch-satirischen „Don Juan" beschäftigt, der nie vollendet werden sollte. In Genua fing die Erhebung Griechenlands gegen die Türken an ihn zu begeistern, seine alte Glut für die Griechen schlug zu hellen Flammen empor, er trat mit den Philhellenen Englands in Verbindung und widmete sich selbst und den Rest seines Vermögens der griechischen Sache, eine Thatkraft regte sich in ihm, die ihn die eigene launenvolle Natur überwinden ließ. Im Sommer 1823 verließ er, von den beiden Grafen Gamba begleitet, Genua; im Januar 1824 warf er sich nach dem bedrohten Missolunghi, damals noch eines der Hauptbollwerke der Griechen. Er bewährte in dieser letzten Zeit seines Lebens nicht nur einen unerschrockenen Mut und eine Hingabe an die für gut erkannte Sache, sondern auch Takt unter schwierigen Verhältnissen und seltene Einsicht in das, was not thue. Zum Unglück für ihn und die griechische Sache war seine Gesundheit der Überanstrengung nicht gewachsen, ein heftiges Fieber entraffte ihn am 19. April 1824 allen Thaten wie allen Träumen. Es war erfüllt, was er in der „Weissagung Dantes" beim Vergleich seines Schicksals mit dem des großen Florentiners ausgesprochen hatte:

Dies ists, was Geistern meines Ranges droht:
Im Leben Folter und endloses Ringen,
Ein Herz, das sich verzehrt, einsamer Tod!

Lord Byrons poetische Schöpfungen können zwar der Form und Fassung nach in lyrische, erzählende und dramatische Dichtungen geteilt werden, erweisen sich indes unter allen Umständen als Gefässe eines leidenschaftlich subjektiven

Gehalts. Der Weltschmerz, der die Grundstimmung seines ganzen Wesens blieb, war keine Maske, obschon ihn Byron gelegentlich einmal theatralisch zur Schau trug. „Seine Art zu empfinden ward von den Enttäuschungen und den Schmerzen des Lebens tief und nachhaltig, von den Freuden und Herrlichkeiten nur flüchtig und oberflächlich berührt. Sein geistiges Auge sah zu deutlich und handgreiflich durch den schimmernden Schein der Außenseite die dunklen Abgründe des Daseins. Die quälenden Fragen und Rätsel, mit denen dies Leben die nach Wahrheit dürstenden peinigt, drängten sich ihm mit unabwehrbarer Gewalt immer von neuem auf! Und diese Grundstimmung zieht unablässig mit allen den feinen Saugröhren eines höchst empfänglichen poetischen Organismus Nahrung aus trüben und erschütternden Ereignissen." (Gildemeister.)

Obschon Byron einer der ersten und glänzendsten poetischen Beschreiber der Welt ist, begleitet ihn die qualvolle Zerrissenheit und Verdüsterung durch alle Anschauung und jedes Erlebnis. „Geht die Behauptung zu weit, daß er in allen seinen Erzählungen und Dramen im Grund nur zwei Gestalten, einen pessimistisch gestimmten, menschenhassenden, zugleich glücksehnsüchtigen und am Glück verzweifelnden, trotzig-eigenwilligen Mann, der tiefer Liebe und Zärtlichkeit fähig ist, und ein völlig von ihrer Liebesleidenschaft erfülltes Weib, darzustellen wisse, so ist jedenfalls sein Reichtum an Situationen und Stimmungen größer als sein Vermögen an Gestalten. In erster und letzter Instanz ist es Byron darum zu thun, sich von dem Drang seiner Empfindungen, der Qual seiner besonderen Welt- und Menschenanschauung zu befreien; er setzt alle seine Kraft für die vollendetste, wechselreichste Wiedergabe seiner phantasievollen, großen Natur, seiner titanenhaft ringenden Seele ein; für die Objektivierung genügen ihm meist lose verknüpfte Erfindungen, Beschreibungen, einzelne Beobachtungen und gelegentlich erlauschte Züge der Wirklichkeit." (Stern.)

Byrons Erstlingsepos: „Ritter Harolds Pilgerfahrt" zerfällt in zwei grundverschiedene Teile, der erste und zweite Gesang sind der poetische Niederschlag der Reiseerlebnisse und Erinnerungen von der ersten jugendlichen Ausfahrt in den farbenschimmernden Osten, der dritte und vierte Gesang entstanden erst nach der Katastrophe seines Lebens im Jahre 1816 und die ergreifenden Verse:

Noch einmal auf den Wassern! Unter mir
Bäumt sich die Woge wie ein Roß empor,
Das seinen Reiter kennt! Willkommen ihr,
O Fluten, tragt hinweg mich wie zuvor!
Ob auch der Mastbaum zittert wie ein Rohr
Und in den Sturm sein flatternd Segel streut,
Fort muß ich! wie ein Schiff, das sich verlor
Im weiten Weltmeer, muß ich segeln heut,
Wohin der Strom mich jagt, wohin der Sturm gebeut.

In meinem Lenz sang ich von einem Mann,
Der vor der eignen dunklen Seele flieht;

Jetzt nehm ich auf das Werk, das ich begann,
Und mit mir zieht es, wie die Wolke zieht
Im Windeswehn. Ich find in jenem Lied
Des Tiefsinns Furchen, alter Thränen Spur,
Die, ebbend, nur ein wüstes Sandgebiet
Mir lassen, eine blumenlose Flur,
Und drüber schleppen sich trostlose Jahre nur.

Seit meine Jugend schwand — Lust oder Pein —
Verloren Herz und Harfe manchen Strang
Und sind verstimmt: Vergeblich würd es sein,
Wenn ich noch singen wollte, wie ich sang,
Doch klammr' ich mich an diesen trüben Klang!
Erlöst er mir die Brust vom müden Traum
Selbstsüchtiger Freud und Grams, hüllt mein Gesang
Nur in Vergessenheit den Weltenraum,
Dann wird er mir ein Trost, wenn auch den Andern kaum!

Das Bindeglied zwischen den beiden Hauptteilen des Gedichts ist eben das persönliche Schicksal des Dichters, dessen eigene „Pilgerfahrt" sich in der des Ritter Harold spiegelt und welches das Obengesagte, daß keine Herrlichkeit der Welt Byron aus seiner Schwermut emporzuheben vermag, hundertfach bestätigt.

Wohl aber erhebt ihn, namentlich in den späteren Teilen des Gedichts, der Zorn, der Haß des Freiheitsdürstenden gegen die Gewalten, welche nach 1815 über Europa lasteten. Und die glutheiße Leidenschaft eines mit der Welt und ihren Alltäglichkeiten zerfallenen, aber einem unendlichen Glück doch immer nachjagenden Herzens befeuert die Verse des Dichters zu ihrem prächtigsten Schwung.

Byrons seiner Zeit verschlungene, alsbald tausendfach nachgeahmte poetische Erzählungen: „Der Giaur", „Die Braut von Abydos", „Der Korsar", „Lara", „Die Belagerung von Korinth", „Parisina", „Beppo", „Mazeppa", „Die Insel" eröffneten eine neue Aera der erzählend-beschreibenden Poesie. Das epische Element in ihnen war zumeist schwach, der eigentümliche Reiz und Duft lag in der subjektiven Empfindung, mit welcher Byron die Helden dieser Abenteuer ausstattet, in der Wechselwirkung zwischen der Handlung und ihrer Szenerie, im bunten und leuchtenden Kolorit des Naturhintergrunds, in dem gedrängten, von leidenschaftlicher Anteilnahme des Dichters an seinen Gestalten und dem Gang der Handlung gleichsam durchzitterten Vortrag, in der Energie und seltenen Schönheit der poetischen Bilder. Indem Byron die Handlung so lässig als nur immer möglich motivierte und verknüpfte, ganz willkürlich gewisse Partien, die ihm selbst die liebsten waren, in den Vordergrund schob, hätte er seinen Erzählungen ein Gepräge des Dilettantismus gegeben, wenn nicht sein Genie durch äußere Schilderung tiefinnere Stimmung zu erwecken, halb ausgeführte Skizzen durch ein besonderes Licht zur Wirkung ganzer Bilder zu erheben, dies Gepräge immer wieder mit einem stolzeren vertauscht hätte. Die Beseelung der Stoffe

hing durchaus von der Stärke der Sympathie ab, welche er mit den vorgeführten Gestalten empfand und ward eine um so tiefere, je mehr er den Männern vom Weltschmerz, dem Stolz und der Wildlingsader der eigenen Natur, den Frauen von der unendlichen Liebesfülle und Innigkeit leihen konnte, nach der er sich umsonst sehnte.

Über alle seine poetischen Erzählungen hinaus wuchs der Dichter in dem unvollendeten satirischen Epos „Don Juan", dessen sechszehn Gesänge das unvergänglichste Zeugnis seiner Dichtererscheinung blieben und bleiben werden. „Im „Don Juan" fand Byron eine Form, einen Ton der Darstellung, welche seinem besonderen Genie voll entsprachen, jeden Mangel seiner Anlage in den Hintergrund drängten und jeden Vorzug derselben ins hellste Licht setzten. Das Gedicht umfaßte das größte Stück Welt, welches er je in einer seiner Schöpfungen wiedergespiegelt hatte; es konnte seiner ganzen Komposition nach ins Unendliche ausgedehnt werden und hätte höchstens mit einem verklärenden Tod im Kampfe für eine edle Sache, wie ihn Byron selbst fand, oder mit einem sühnenden Tode (in der französischen Revolution), wie Byron ihn plante, abgeschlossen werden mögen. So wie es vorliegt, weist es einen außerordentlichen Reichtum der Empfindung und eine Vielstimmigkeit des Tons auf, die in der ganzen modernen Litteratur ihresgleichen suchen. Die Weltbühne, auf welcher sich die Abenteuer des Byronschen Don Juan abspielen, ist breit genug, sein Schicksal schleudert ihn von Spanien nach den griechischen Inseln, von Konstantinopel nach dem belagerten Ismail, von den Ufern des Schwarzen Meers nach der Kaiserstadt im Norden, von Petersburg nach England, und jeder Wechsel der Szene bedingte andere Klänge, andere Grundstimmung, während die prachtvollen, mit höchster Freiheit und Sprachgewalt behandelten Oktaven des Gedichts eine gewisse Einheit desselben wahren. Eine weitere Einheit stellt der Dichter selbst dar, welcher, abgesehen von dem, was er aus der eigenen Seele und den eigenen Erlebnissen in jene seines Helden legt, mit seiner genialen Persönlichkeit, seiner unbarmherzigen Satire gegen die Gesellschafts- und Kulturlüge, seiner elegischen Weltmüdigkeit und seinem gelegentlich in hohen Flammen aufschlagenden revolutionären Pathos hinter jedem Gesang des Gedichts steht und in dasselbe hineinspricht. Das satirische Epos erträgt an und für sich die geistreiche Willkür und die abspringende subjektive Meinungsäußerung, im besonderen Fall des „Don Juan" wirkt die glänzende Virtuosität, mit welcher der Dichter jeden aus der Erzählung hervorspringenden Anlaß ergreift, um eine der Raketen seines Witzes, seiner bittern Menschenverachtung und seines wilden Zorns über das, was in den zwanziger Jahren konservativ hieß, steigen zu lassen. Der „Don Juan" faßt noch einmal alles zusammen, was von pathetischen und sentimentalen, von blasierten cynischen Elementen in Byrons Seele und Poesie vorhanden war." (Stern.)

Byron dichtete den „Don Juan" in der Gewißheit, ein gewaltiges, geistig vollkommen selbständiges Werk zu schaffen, einen Ton angeschlagen zu haben, der nur aus seiner Seele kommen konnte und dennoch mächtig wieder-

klingen mußte; mit genialem Übermut verhöhnte er alle diejenigen, welche gegen die satanische Subjektivität und die lordschaftliche Willkür seiner früheren Dichtungen protestiert hatten:

Mein Werk ist episch, doch ich laß es bei
Zwölf Büchern, aber jedes Buch enthält
Liebschaft und einen Sturm und Metzelei,
Schiffskatalog, Feldherrn und eine Welt
Von Helden — Episoden hat es drei,
Ein Rundbild von der Höll' ist schon bestellt,
Im Genre des Homer und des Virgil,
Kurzum, ich mach' ein Epos ganz im Stil.

Ein kleiner Unterschied ist zwischen meinen
Vorgängern in der Epopöe und mir,
Und zwar zu meinem Vorteil, sollt ich meinen,
Von sonstigen Verdiensten schweig ich hier,
Dies Eine aber wird vor allen scheinen:
Die andern schmücken aus und machen schier
Langweilig ihrer Fabeln Labyrinth,
Wogegen meine Verse Wahrheit sind.

Wenn jemand einen Zweifel sich erlaubte,
So appellier' ich an Geschicht und Fakten,
An Zeitungen (an die doch jeder glaubte),
Schauspiel' in fünf und Opern in drei Akten,
Die all erhärten, was ich hier behaupte;
Erhärten kann auch ichs mit einer nackten
Thatsache: Ich und andre sahn vor Jahren
Persönlich Don Juan zum Teufel fahren!

Schon in der Erfindung dieses Gedichts, in der Folge der Abenteuer Don Juans, überbot Byron seine früheren Leistungen. Während ihm das Skizzenhafte seiner Manier bei den zusammenhängenden poetischen Erzählungen ein Hindernis gewesen, unterstützte diese Besonderheit die Anlage des „Don Juan", die sich, unter gleichem Wechsel von Höhen und Tiefen, ins Unendliche fortführen und in eine Fülle charakteristisch genialer Variationen des einen tiefen Grundtons der Verachtung aller Heuchelei, und Englands als des Vaterlands der Heuchelei, auflösen ließ. Der tiefe Ekel und die unstillbare Lust Byrons an dieser Welt, alle Wonnen und Leiden seiner Vergangenheit, alles Pathos und aller Hohn seines Weltschmerzes kommen im „Don Juan" nicht nur zu Wort, sondern gewinnen auch Gestalt, die Mannigfaltigkeit der Charakteristik in dem satirischen Epos ist im Vergleich mit den typischen wiederkehrenden Charakteren in den kleinen erzählenden Dichtungen geradezu eine erstaunliche; die künstlerische Reife und die gewaltige, jeder Schwierigkeit spottende Sprachbehandlung stehen mit den übrigen glänzenden Eigenschaften dieses genialsten Byronschen Werkes in Einklang. Nicht nur Episoden wie der Schiffbruch, die Hungerfahrt im Boot, die Rettung Juans durch Haydee, das

griechische Inselkind, die schönste der Mädchengestalten Byrons, sondern auch solche wie der Sturm von Ismail, wie die Begegnung Juans mit der Zarin Katharina, treten in plastischer und farbenvoller Deutlichkeit aus dem Rahmen des Ganzen, das Fallenlassen wie die Wiederaufnahme der Fäden zeugen von einer bewußten und durchgebildeten Kunst, die außer Lord Byron selbst niemand mehr leugnen mochte. — Und neben dem allen „tönt das heftige persönliche Empfinden Byrons auch in der Satire des „Don Juan" bald leise anklingend, bald mit greller Energie immer durch und verleiht dem Witze, der Ironie und dem Pathos des Dichters eine ganz eigentümliche individuelle Würze, welche sich nicht leicht in einem anderen litterarischen Werke wiederfindet. Es ist als ob ein Soldat im Gefecht neben seiner militärischen Kampflust auch noch eine Privatrache befriedige. Wenn dies dem sittlichen Werte Eintrag thut, so kommt es doch dem poetischen Reize zu statten." (Gildemeister.)

Byrons dramatische Dichtungen entsprachen der Subjektivität des Dichters in Motiven, Anlage, Aufbau, in den letzten Konsequenzen. Als Spiegel seines inneren Lebens hat der gramvoll menschenfeindliche und düstere „Manfred" mit Recht die höchste Geltung erlangt, der phantasievoll-mächtige „Kain" und „Werner" schließen sich ihm an. Im Mysterium „Himmel und Erde" und der Tragödie „Sardanapal", in den historischen Dramen „Marino Falieri" und „Die beiden Foscari", in denen der Dichter in wechselnden Formen überall ergreifende Selbstbekenntnisse giebt, lebt doch auch ein mächtiger Drang der Gestaltung und „Kain" wie „Sardanapal" bezeugen, daß sein eigener Zerfall mit der Welt Lord Byron tief und tiefer in das Welträtsel hineingeführt und die Jahre seine gestaltende Kraft nicht bloß in der Richtung des „Don Juan" gesteigert hatten.

Ein neben Byron viel genannter, ihm geistig verwandter und doch von ihm grundverschiedener Dichter Percy Bishe Shelley aus Fieldplace in Sussex (1792—1822) erfuhr stärker noch als Byron das Schicksal, bei Lebzeiten gehaßt, nach seinem Tode bis zur Vergötterung gepriesen zu werden. Schon im siebzehnten Lebensjahre mit Romanen und einer unreifen Schrift, in der er sich offen als Atheist bekannte, hervorgetreten, vom öffentlichen Haß seit 1816 aus England vertrieben, fand Shelley einen frühen Tod bei einer Bootfahrt auf dem Meere zwischen Livorno und Spezia. In Shelley erschien einer jener Dichter, die mit dem Leben wenig gemein haben, der Wirklichkeit der Dinge mit dem Gefühl gegenüberstehen, daß diese Wirklichkeit nur eine greuelvolle Verzerrung des ursprünglichen und des künftigen Zustandes der Menschheit sei. In seinen Träumen schaute er ein goldenes Zeitalter der Freiheit, der Schönheit, in dem alles neu erschaffen und von wechselseitiger Liebe durchhaucht sein, der reiche Schoß der Erde Myriaden nähren werde, die unter ihrer treuen Hut gedeihen und mit dem Glanze vollkommener Reinheit der Mutter Erde lohnen. Die poetische Sehnsucht Shelleys nach diesem goldenen Zeitalter paart sich mit tiefer Bitterkeit und elegischer Trauer über die Menschheit und die Zeit, die er selbst schauen und erleben mußte; er vermochte keine Freude an den Erscheinungen, die er erblickte, zu gewinnen und seine Poesie

blieb darum mehr abstrakt, als sinnlich und gestaltend. In seiner Sehnsucht jedoch birgt sich so viel Innigkeit und Glut, in seinem Haß so viel ergreifender Schmerz, mitten in den philosophischen Allgemeinheiten und den gestaltlosen Visionen, in denen er sich ergeht, hat er so zahlreiche poetische Einzeloffenbarungen, so ergreifende Bilder und Laute, daß der Gesamt-Eindruck, den Shelley hinterläßt, doch immer ein dichterischer ist.

Daß auch die Lyrik Shelleys zumeist Gedankendichtung bleibt, sich selten zum reinen Gefühlsausdruck wandelt, liegt in der Natur seines Geistes. Immerhin aber hinterließ er eine Reihe lyrischer Gedichte von vollendeter Schönheit „An die Lerche", „An die Nacht", „Ode an den Westwind", „Die Sinnpflanze", das Gedicht „Adonais", die „Hymne an die Schönheit", die ergreifenden Strophen „An meinen Sohn", die mächtige „Vision der See" und eine Reihe von träumerisch-elegischen Naturbildern, welche uns im Innersten ergreifen. Shelleys umfassendste Dichtung „Die Empörung des Islam" ist eine große metaphysisch-allegorische Traumdichtung; die visionäre Schilderung eines Freiheitskampfes gegen eine abstrakte Tyrannei, deren Bilder wie Nebelwogen und Wolken ineinander fließen, ein Gedicht, durch welches die Reiter der Offenbarung, Krieg, Hungersnot, Pest hindurchjagen, in welchem der Niedermetzelung der Freigesinnten eine Schlacht folgt, die für das Zukunfts-Evangelium des Friedens und des Mitleids geschlagen wird. Die pantheistische Philosophie Shelleys verband sich hier mit dem Vorsatz, seinem eigenen Zeitalter den warnenden Spiegel vorzuhalten; freilich blieb es ein Spiegel, in dem sich weder Despoten noch um Freiheit ringende Völker wieder erkennen konnten. Halb philosophisch, halb traumhaft, im einzelnen nicht ohne echt poetische Stimmung und ergreifende Bildlichkeit erscheinen die Dichtungen: „Königin Mab", „Alastor oder der Geist der Einsamkeit", „Die Hexe des Atlas", „Epipsychidion" und „Helene und Rosalinde". Auch Shelleys Dramen: „Der entfesselte Prometheus" und „Hellas" blieben Visionen, in beiden mochte ihm das erhabene Pathos des Äschylos vorgeschwebt haben, das dann doch ganz anders lebensgetränkt war, als das Pathos Shelleys. Eine bei ihm neue Fähigkeit, Charaktere und reale Zustände darzustellen, entfaltete Shelley in der Tragödie „Die Cenci", deren greuelvoller Stoff ihm Gelegenheit gab, den Widersinn und Wahnsinn des gemeinen Weltlaufs, der im Namen von Tugend, Rechtsgefühl und Glauben alles Edlere zertritt, mit lodernden Farben und innerer Gewalt darzustellen.

Der jugendliche Dichter, dem Shelley in seinem „Adonais" ein poetisches Denkmal gesetzt, John Keats aus London (1796—1821) war Shelleys Natur, wie seiner Weltauffassung am meisten verwandt und bezeugte dies durch sein Hauptwerk, das Gedicht „Endymion", voll tiefer und zarter Empfindung und lebendiger Phantasie.

Eine Schule Shelleys, eine Poetengruppe, welche die Mischung phantastischer und philosophischer Elemente in den Dichtungen Shelleys als mustergültig erachtete, gehört späteren Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts an und wird ihrer Zeit zu erwähnen sein.

In persönlichem Bezug zu Byron und Shelley stand noch James Henry Leigh Hunt aus Southgate (1784—1859), dessen Jugenddichtung „Die Liebesmär von Rimini" mit Recht unvergessen ist. Auch der poetische Sonderling Walter Savage Landor aus Ipsley Court in Warwickshire (1775—1864), nach bewegten und mannigfachen Lebensabenteuern wie Shelley und Keats in Italien gestorben, zeigte in seinen poetischen Versuchen, dem epischen Gedicht „Gebir", den Dramen: „Graf Julian", „Johanna von Neapel", dem historischen Roman „Perikles und Aspasia", endlich in seinen originellsten Werken, den „heroischen Idyllen" und „Erdichteten Gesprächen" Kraft, Phantasie, geistige Schärfe, der Grundcharakter seiner Poesie blieb aber herb und unerquicklich, so daß dieselbe keine tieferen Wirkungen äußern konnte.

Der Byronismus fing wenige Jahre nach Byrons Tod an, trotz alles Widerstandes der Seeschule, eine Macht in der englischen Litteratur zu werden. Die Wirkungen desselben namentlich auch auf die Roman- und Novellenlitteratur zeigen sich am stärksten bei Schriftstellern wie Bulwer und D'Israeli. Wenn ein englischer Kritiker den Ausspruch thut, der Byronismus in Versen sei erträglicher als der in Prosa, wenn Macaulay spottet: „einige Jahre lang schickte die Presse keine Novelle heraus, ohne einen geheimnisvollen, unglücklichen, Lear-ähnlichen Peer. Die Zahl hoffnungsvoller Studierenden, deren Leidenschaften sie zu Staub verzehrt hatten und denen die Erleichterung der Thränen versagt war, überstieg endlich alle Berechnung", so änderte das nichts an der Gewißheit, daß die Elemente, aus denen Byrons Weltschmerz und sein Zerwürfnis mit Gesellschaft und Sitte seines Vaterlandes hervorgegangen waren, jetzt das gesamte englische Leben durchsetzten. Nicht Byron allein, obschon er unmittelbares Vorbild, Erwecker, Anreger und Neuerer war, nicht die Legion poetischer Erzähler, die seine poetische Gebärde nachahmten, sondern eine aus tausend verborgenen Quellen hervorspringende geistige Strömung veränderte den Anblick der englischen Litteratur und ließ die gesunde Sicherheit, deren poetischer Vertreter Walter Scott gewesen war, zwar nicht ganz verschwinden, aber in den Hintergrund der Teilnahme treten. Unter den zahlreichen Romanschriftstellern, in deren Werken sich die Wandlung und der unklare Drang zum Neuen kundgaben, waren die beiden ebengenannten die bedeutenderen. Der erfolgreichere von beiden, Edward George Bulwer, Lord Lytton aus Haydon Hall in Norfolk (1805—1873) begann mit Erzählungen und Dichtungen wie „Ismael", „O'Neil, der Rebell", „Wilde Blumen", „Falkland", in welchen der Einfluß Byrons und Shelleys jede selbständige Regung und Gestaltung ausschloß. Gemeinsam mit Byron war und blieb Bulwer eine skeptische Geringschätzung der bewunderten Günstlinge des Glücks und der sogenannten großen Welt und die blasierte Eitelkeit, die dennoch auf eben diese gering geschätzte Welt zu wirken strebt, ja sich von ihr sichtlich abhängig macht. Reflektierter, unsicherer und von keiner alles fortreißenden Leidenschaft getragen, wie Byron, suchte Bulwer bald im gesellschaftlichen, bald im historischen Roman seinen pessimistischen Idealismus breiter

zu entwickeln und die ganze Welt in das eigentümliche Licht seiner Anschauung zu rücken. Mit dem Roman: „Pelham, oder die Erlebnisse eines Weltmanns“, einer satirischen und sentenziösen Darstellung des Gesellschaftslebens, wie es sich im Auge Bulwers spiegelte, begann die Wirkung des Romanschriftstellers in weiteren Kreisen, eine immer wachsende Teilnahme an seinen grüblerischen Problemen und problematischen Helden. Mit den folgenden Romanen „Devereux“, „Eugen Aram“, „Paul Clifford“, „Ernst Maltravers“, „Nacht und Morgen“, „Lucretia, oder die Kinder der Nacht“ vertiefte sich der Erzähler mehr und mehr in die wunderlichen und dunkeln Zweifel, welche seiner Romandichtung recht eigentlich ihr Gepräge geben. — In der Abneigung gegen die Alltäglichkeit gelangte Bulwer zu Unmöglichkeiten, Devereux, der interessante Betrüger, Eugen Aram, der zugleich ein Raubmörder und ein idealistischer Gelehrter ist, Clifford, der edle Straßenräuber, eine ganze Reihe ähnlicher Gestalten bezeugen die Neigung Bulwers, Alles in Frage zu stellen und jeder Lebenserscheinung ungeahnte Seiten abzugewinnen. Die Wirkung dieser Anschauung und Menschenschilderung war ein eigentümliches Schwanken der Charakteristik, der Schriftsteller verlegte seine Zweifel aus der eignen Seele in die Seele aller seiner Helden hinein.

Auch im historischen Roman rang Bulwer nach hoher Auszeichnung. „Die letzten Tage von Pompeji“, „Rienzi, der letzte der Tribunen“, „Der letzte der Barone“, aus den Zeiten der Kämpfe der roten und weißen Rose, „Harold, der letzte Sachsenkönig“ sind gestalten- und farbenreiche Schöpfungen, die gleichwohl eines belebenden Kerns, jener dichterischen Wahrheit entbehren, durch welche eine Gesamtwirkung von Phantasieschöpfungen hervorgerufen wird. Bulwers spätere Romane „Die Caxtons“, „Eine seltsame Geschichte“, „Kenelm Chillingly“ und „Die Pariser“, sein Gedicht „Milton“, die reizenden „Milesischen Märchen“, die Satire „Der neue Timon“, seine Schauspiele, unter ihnen „Die Herzogin von La Vallière“, „Richelieu“, „Geld“ u. a. haben zum Teil bedeutende Vorzüge vor den früheren Werken voraus, aber die Stimmung des Schriftstellers traf nicht mehr so unbedingt mit der Stimmung des Tages zusammen, als es bei „Pelham“ und „Eugen Aram“ der Fall gewesen war.

Ein Talent von noch eigentümlicherer Willkür erstand in Benjamin Disraeli, zuletzt Earl of Beaconsfield aus London (1804—1881), Sohn eines jüdischen Schriftstellers, im siebzehnten Lebensjahre getauft, von Haus aus wohlhabend, seit frühester Jugend vom heißen Durst nach höchster litterarischer und politischer Auszeichnung verzehrt, mit entschiedenem, wenn schon sprödem Talent die zäheste Willensenergie verbindend, setzte es Disraeli durch, aus einem geduldeten Mitglied der Führer der englischen Torypartei, Kanzler der Schatzkammer, erster Lord des Schatzes, mehr als einmal Leiter des englischen Reiches und der englischen Politik zu werden, ohne deshalb je aufzuhören, nach dem Lorbeer des Schriftstellers zu streben. In Disraelis Jugendwerken, den Romanen „Vivian Grey“, „Der junge Herzog“,

„Contarini Flemming" und der phantastischen Legende „David Alroy" zeigt der Byronismus seine seltsamsten Wirkungen auf eine wilde, weder durch ethische Hoheit noch durch Geschmacksbildung gezügelte Phantasie. Der spätere Roman „Venetia" war eine direkte Verherrlichung Byrons und Shelleys, eine Apotheose ihrer Anschauung, eine Verkündigung, daß das „junge England" in ihren Wegen wandeln werde. Es folgten die Romane: „Coningsby", „Sybille" und „Tancred, oder der neue Kreuzzug", in welchen Disraeli seine politischen Anschauungen und ihren Einfluß auf die englische Gesellschaft mit der unerschütterlichen Sicherheit darstellte, die ihm vom ersten Tage an zu eigen gewesen war. Poetisch kaum tiefer, höchstens etwas geschmackvoller, als die früheren Werke spiegeln sie den rastlosen Ehrgeiz ihres Urhebers und die Gärung der vierziger Jahre. Subjektiv wie alle andern erscheinen auch die Spätlingswerke Disraelis: „Lothar" und „Endymion", Gesellschaftsromane, deren Helden unbedingt auf Erlangung und Behauptung politischer Macht hinstreben und die seltsamste Mischung von Größe des Sinnes und innerer Armseligkeit zeigen, welche sich jemals in poetischen Erfindungen, die zugleich Bekenntnisse waren, kundgegeben hat.

Die französische romantische Dichterschule, der Zeit nach die späteste von allen, wäre ohne die Einwirkungen Byrons und eines Teils jener Empfindungen und Anschauungen, denen Lord Byron zum höchsten poetischen Ausdruck verhalf, überhaupt kaum zu denken gewesen, in ihr hatten sich von Haus aus die Elemente der ursprünglichen Romantik und die neuen Elemente, welche Byron hinzubrachte, gemischt und die leidenschaftliche Subjektivität, der oppositionelle Drang, die Byron zu eigen waren, gehörten von vornherein zu den Idealen der französischen Romantiker. Ohne Kampf und ohne mit seiner Vergangenheit brechen zu müssen, konnte sich mehr als ein Poet der romantischen Schule der modernen Poesie zuwenden. Immerhin traten schon um 1830 Erscheinungen in der französischen Litteratur hervor, welche es vollständig klar machten, daß die ungeheure Gärung der gewaltigen Bewegung, welche zuerst durch die Julirevolution erweckt worden war, von der romantischen Poesie im engeren Sinne allein nicht beschworen und festgehalten werden könne. Selbständige Naturen, die durch Lebensgeschicke und bestimmte geistige Anlagen den Einflüssen der romantischen Koterie und ihres künstlerischen Glaubensbekenntnisses entrückt, dafür um so empfänglicher für alle jene Einwirkungen der heiß erregten Zeit, der Pariser Gesellschaft waren, welche immer massenhafter, ungestümer auf alle schöpferischen wie auf alle denkenden Geister einzudringen begannen. In der ersten Reihe dieser Naturen stand die große, eigentümliche Dichterin, welche unseres Wissens nie Verse geschrieben, aber in ihrer erzählenden Prosa alle Vorbedingungen echter Poesie: unerschöpfliche Phantasie, leidenschaftlichen Anteil an Menschen und Zuständen, tiefen Blick für jene inneren Vorgänge und Wandlungen, durch welche die äußern herbeigeführt werden, Reichtum und Kraft der Stimmungen, und mitten in der Gärung und Skepsis die naivste unverwüstlichste Künstlerfreude am Schauen und Gestalten bewährte. Eine Dichterin, die mehr als irgend eine andere

oder ein anderer von allen unseligen Wirrnissen, Irrtümern und wilden Gärungen des Tages, von der revolutionären Erhitzung der Gemüter und der wilden Sehnsucht nach einer neuen Erde und einer neuen Menschheit berührt und ergriffen war, aber deren urwüchsige Kraft und Frische, deren Hingabe an jedes lebendige, reine und warme Stück Leben, alle ihre tendenziösen Neigungen immer wieder überwand. In ihren besten Werken waltete neben den krankhaften Stimmungen des Tages eine unbesiegbare, gesund menschliche allgemein gültige Grundempfindung, ein unbestechlicher, poetischer Wahrheitstrieb, welcher ihr dauernde Wirkungen verbürgt. In George Sand gab die französische Litteratur der Welt ein weibliches Talent von einer Stärke und Tiefe, wie es seither noch nicht erschienen war.

George Sand, oder, wie sie mit ihrem bürgerlichen Namen hieß, Amantine Lucile Aurore Dudevant, geborene Dupin aus Paris (1804—1876), welche in der „Geschichte meines Lebens“ eine der vorzüglichsten Selbstbiographien der französischen Litteratur hinterließ, hatte sich erst nach einer sehr glücklichen Jugend auf dem großmütterlichen Landgut Nohant und einer sehr unglücklichen Ehe mit einem Herrn Dudevant, der Ausbildung ihres großen poetisch-litterarischen Talents gewidmet und ihre persönlichen Erlebnisse und Verhältnisse gaben lange Zeit hindurch den Hauptstoff und Hauptgehalt ihrer Produktionen ab, obschon sie schon in ihrem Erstlingswerke, dem Roman „Indiana“, das glänzende Talent der Objektivierung bethätigte, das mit ihrer starken, leidenschaftlichen Subjektivität verbunden war. In eigentümlich gesteigerter Weise kehrten die Empfindungen, mit denen Rousseau und Frau von Staël der französischen Familie und Ehe gegenüber gestanden hatten, in der Geschichte der Heirat Indianas mit dem Obersten Delmare wieder. Wiederum, wie bei Frau von Staël, gestaltete sich die Geschichte eines unglücklichen Frauenschicksals zu einer beredten überwältigenden Anklage gegen die gesamten Institutionen der französischen Gesellschaft, innerhalb deren reine Neigung, freie Selbstbestimmung des Individuums in den persönlichsten Angelegenheiten keinen Raum zu haben schienen. In einer ganzen Reihe von folgenden Romanen wie „Valentine“, „Lelia“, „Jacques“, „Leone Leoni“, „André“, „Lucrezia Floriani“, gab die Dichterin dem tiefen Schmerz über die Widersprüche des Gefühls, des unausrottbaren Glückverlangens, der Liebessehnsucht der menschlichen Natur, der Überzeugung, daß die edelsten und reinsten Charaktere, die wahrhaftesten Frauenseelen mit den Gesetzen der Gesellschaft in Widerspruch stünden, immer energischer Ausdruck. Es war natürlich, daß unter den Sophismen einer leidenschaftlichen Beredsamkeit und den Zerrbildern, welche George Sand von den Gegnern ihrer Anschauung entwarf, die poetische Wahrheit da und dort litt. Einzelne Gestalten voll tiefer Innerlichkeit, einzelne Situationen voll fortreißender Energie und leuchtender Farbenpracht, hoben auch diese krankhaften Schöpfungen weit über die rasch vergänglichen Wirkungen der bloßen Tendenzlitteratur hinaus. Im weiteren Verlauf der Entwicklung gesellten sich den persönlichen Überzeugungen der Dichterin von der Fluchwürdigkeit der gesell-

schaftlichen Gesetze und eines Teiles der Sitten, jene demokratischen und sozialistischen Anschauungen hinzu, welche in den Romanen „Spiridion“, „Der Reisegefährte“, „Der Müller von Angibault“ bestimmend und gestaltend auftreten und auch das große Hauptwerk der Dichterin, den Künstlerroman „Consuelo“ beeinflussen. Liegt der volle Reiz dieser Schöpfung vor allem in ihren ersten Teilen, in den köstlichen venezianischen Episoden, in der Wanderung Consuelos mit dem jungen Haydn, in der frischen Darstellung jugendlich hoffender, strebender Gestalten, in der Überfülle des innern Lebens, welche namentlich diese Teile durchflutet, entspricht der Verlauf nicht voll dem Anfang, vermochte George Sand die reiche Komposition nicht gleichmäßig schön und stimmungsvoll auszugestalten, so wird dennoch jederzeit „Consuelo“ als ein Buch gelten müssen, das selbst in seinen Mängeln eine große Seele, eine echt poetische Natur verrät. Fesselnder, reiner und meisterhafter, als in den großen Tendenzromanen erscheint die erfindende Phantasie, die Gestaltungskraft der Dichterin in den tendenzlosen Erzählungen, welche nur ein Stück Leben, das ihren Blick auf sich gezogen, in der ihr eigentümlichen Beleuchtung wiedergaben. Zu diesen Erzählungen rechnen wir „Die Frau Marquise“, „Teverino“, „Die Mosaikarbeiter“, ferner ihre Dorfgeschichten aus dem Berry: „André“, „Melchior“, „Johanna“, „Der Teufelssumpf“, „Franz, der Findling“, „Die Grille“ voll ursprünglicher Poesie, frischer Kraft der Gestaltung, voll jener seelischen Belebung der Einzelheiten, mit denen George Sand selbst die Gegner ihrer Weltanschauung zu besiegen vermochte. Auch in den späteren größeren und kleineren Romanen der Schriftstellerin bleibt die Unerschöpflichkeit der Einbildungskraft, die immer gleiche Hingabe an die Lebenserscheinungen, die Energie und Anschaulichkeit ihres Vortrags bewunderungswürdig, wenn auch die lodernden Farben der ersten Gemälde nach und nach in mattere Tinten übergingen. Aus der Menge dieser späteren Werke seien „Die Pate“, „Sie und er“, „Der Schneemann“, „Constance Vernier“, „Der Marquis von Villemer“, „Mademoiselle de la Quintinie“, „Herr Silvester“, „Die letzte Liebe“ hervorgehoben.

Auch im Drama der modernen französischen Sittenkomödie errang George Sand einzelne wohlverdiente Erfolge. Das bedeutendste ihrer Schauspiele ist wohl „Claudia“, dem sich „Victorines Heirat“ und die nach Romanen der Dichterin bearbeiteten Stücke „Franz, der Findling“, „Mauprat“ und „Der Marquis von Villemer“ anschlossen. Unter ihren nichtpoetischen Werken sind die ausgedehnte Autobiographie „Geschichte meines Lebens“ und die „Briefe eines Reisenden“ für die Beurteilung der Eigenart und der Entwicklung dieser Schriftstellerin von höchster Bedeutung. Wie sehr sich George Sand in der „Geschichte meines Lebens“ auch bemüht zeigt, eine ruhig geklärte, leidenschaftslose Schilderung ihres Werdens zu geben, überall fühlt man durch, daß die heftigen Gemütsbewegungen und Wallungen, die Glut und das Pathos, welche die „Briefe eines Reisenden“ erfüllen, die Grundelemente ihrer Natur und ihrer Thätigkeit geblieben sind.

War George Sand noch vom vollen Idealismus des Herzens und der Phantasie getragen, lebte in ihr der Glaube an eine große Mission der Kunst, welcher vor ihr die Romantiker beseelt hatte, so trat ihr ein Zeitgenosse als Rival gegenüber, welcher die tiefste Überzeugung hegte, daß die menschliche Natur, wie die Gesellschaft, keiner Vervollkommnung, keiner Erhebung fähig seien und als die Aufgabe der Litteratur ausschließlich betrachtete, Menschheit und Gesellschaft zu begreifen, zu analysieren. Den Enthusiasten der Weltbefreiung und Weltumwälzung trat der Analytiker der unabänderlichen und notwendigen Erscheinungen, der Darsteller der unverbesserlichen Wirklichkeit gegenüber und schlug eine künftige Richtung der französischen Kunst schon jetzt für sich ein.

Honoré de Balzac aus Tours (1799—1850) arbeitete sich aus der Not und den unzulänglichen Leistungen eines untergeordneten Schriftstellers mit der Energie der Verzweiflung zur Höhe einer bleibenden Geltung empor. Vom stärksten Selbstgefühl und vom Bewußtsein seiner Originalität durchaus erfüllt, erhob Balzac den Anspruch, durch seine als „Menschliche Komödie“ mit einander verbundenen Romane der Litteratur nicht nur ein neues Gebiet der Beobachtung und Darstellung eröffnet zu haben, sondern der erste Sittenschilderer, der Kulturhistoriker im großen Stil zu sein. „Wenn man die trockenen und widerlichen Register liest, welche die Geschichte genannt werden, so bemerkt man, daß die Schriftsteller aller Länder und Zeiten vergessen haben, uns die Geschichte der Sitten zu liefern. Diese Lücke will ich, soweit es in meinen Kräften steht, ausfüllen. Ich will das Inventar der Leidenschaften, Tugenden und Laster der Gesellschaft aufstellen, durch das Zusammendrängen der gleichartigen Charaktere Typen geben und mit Mühe und eiserner Ausdauer über das Frankreich des 19. Jahrhunderts das Buch schreiben, welches uns Rom, Athen, Tyrus, Memphis, Persien und Indien leider nicht hinterlassen haben.“ Die Litteratur soll und kann nach seiner Überzeugung nichts anderes sein als Physiologie der Gesellschaft, und die Voraussetzung wie das Ergebnis dieser Physiologie muß jederzeit pessimistisch sein. „Dabei bewahrt Balzac dennoch einen eigentümlich leidenschaftlichen Anteil an der dargestellten Welt, betrachtet die Erscheinungen, die er viviseziert, mit einer Mischung von Grauen und Entzücken. Das Wesen von Balzacs Geist ist schwer mit wenigen Worten zu bezeichnen, die eigentümliche Methode seiner Darstellung schließt eine Verbindung bloßer Grübelei über die menschliche Natur und lebendiger Kenntnis derselben, phantastischer Reflection und harter, schneidiger Realität, einen fortwährenden Wechsel intuitiver Erfassung und malerischer Vorführung des Lebens und häßlichster Zerfaserung gemischter Empfindungen ein.“ Balzac spricht es aus, daß die Losung der modernen Welt nicht die Liebe, nicht der Genuß, sondern das Gold sei, er sieht alles, was ihm vor Augen kommt vom Dämon des Golddurstes, von der Anbetung des Reichtums beseelt, ja er teilt ohne Frage diese Anbetung, so grausam und unerbittlich er sie in ihren Ursprüngen, wie in ihren Wirkungen analysiert. Auch dieser einem illusionslosen scharfen Realismus zustrebende Schriftsteller hatte seinen Ausgang von der Romantik

genommen, wie sein erster bedeutender Roman „Die Unheilshaut" (Peau de Chagrin) unzweifelhaft erweist, dessen phantastische Erfindung Hand in Hand mit der düstern und bittern Schilderung der französischen Hauptstadt ging, so daß Goethe mit Recht urteilte, „daß dieses Produkt eines vorzüglichen Geistes auf ein nicht zu heilendes Grundverderbnis der französischen Nation hindeute". Auch Werke wie „Das Lebenselixir" verbanden den Hang und Zug zum Mystischen, Unwirklichen und Märchenhaften, mit der Unterordnung unter die härteste und der geheimen Sympathie für die abstoßendste Wirklichkeit. — Der einzige Idealismus von Balzacs Helden und im innersten Kern des Schriftstellers selbst, ist die Zuversicht auf die gewaltige weltumwälzende Macht der Millionen, die denn doch der Schlüssel zu allem sind. In den Romanen: „Eugenie Grandet", „Vater Goriot", „Die Frau von dreißig Jahren", „Größe und Verfall Cäsar Birroteaus", „Junggesellenwirtschaft", „Kousine Betty", „Verlorne Illusionen" ward die Pariser wie die Provinz-Gesellschaft mit unwiderlegbarer Wahrheit in ihren schlimmsten Instinkten, Antrieben, Gewohnheiten, in der scheinbaren Mannigfaltigkeit und furchtbaren Eintönigkeit ihrer Geldgier, ihres schrankenlosen Egoismus dargestellt. Das Verhängnis Balzacs war es, alle diese Seiten des französischen Lebens, der menschlichen Natur zu sehen, und richtig zu sehen, aber keine andere sehen zu können. „Es sind nicht Wahngestalten, welche der Schriftsteller hier vorführt; sein Wahn beruht nur darauf, daß er die wilde Genußsucht und das pflichtlose Glückverlangen, an welchen seine Hauptgestalten untergehen, ohne weiteres in jede menschliche Seele hineinträgt." (Stern.) Seine im Stil der alten Novellen gehaltenen „Lustigen Erzählungen" erscheinen bei aller Leichtfertigkeit, allem Wohlgefallen am Bedenklichen harmlos und liebenswürdig, gegenüber der Spiegelung der Gegenwart in der Folge seiner großen Romane. Die bleibende und nachwirkende Bedeutung Balzacs lag jedoch ausschließlich in diesen Sittenbildern, diesen zersetzenden Untersuchungen des inneren Kerns von hundert und aber hundert blendenden und fesselnden Erscheinungen.

Eine besondere Gruppe französischer Schriftsteller, die, von Seitengebieten und Nebenpfaden der Romantik ausgehend, in die moderne Tendenzlitteratur hineingeriet, hatte ihren erfolgreichsten und wirksamsten Vertreter in Eugène Sue aus Paris (1804—1857), ursprünglich Schiffsarzt, welcher mit einem Seeroman: „Kernock, der Pirat" in die Litteratur eintrat, ein Erstlingswerk, dem eine ganze Reihe von ähnlichen Seeromanen „Plick und Plock", „Atar Gull", „Der Salamander" u. a. folgten. Auch in historischen Romanen versuchte sich Sue mit „Latreaumont", „Jean Cavalier, oder die Kamisarden", „Der Marquis von Letorières", „Der Komtur von Malta", Bücher, in denen eine starke Neigung zum äußern, fast brutalen Effekt bereits bedenklich hervortrat.

Sein eigentliches Wirkungsfeld entdeckte Sue erst, als er sich zur Darstellung gegenwärtigen Lebens wandte. Mit virtuoser Phantasie und mäßiger Beobachtungsgabe ausgerüstet, dem Zug der blasierten französischen Gesellschaft

zu allem Sinnlichen, Lüsternen, zum Pikanten und Grellen folgend, ja ihm noch voraneilend, ward Sue der Schöpfer der Sensationsfeuilletonromane, bei denen das Raffinement der Grausamkeit, der Wollust, sich mit gewissen tendenziösen Richtungen der Zeit, mit der Neigung, alle Schäden der Gesellschaft ans Licht zu reißen, verband. Niemand hätte Büchern wie „Arthur", „Mathilde, oder die Bekenntnisse einer jungen Frau" Erfindung und lebendige Erzählungskraft absprechen dürfen, niemand aber auch leugnen können, daß die Kunst des Schriftstellers im Dienste verwerflicher Neigungen und niedriger Instinkte der modernen Lesewelt stand. Üppiger und anspruchsvoller als je zuvor entfaltete sich die Phantasie Sues in dem Roman „Die Geheimnisse von Paris". Aus den vorstädtischen Spelunken und den Höhlen des Lasters in die Häuser der bevorrechteten Klassen empor- und wieder aus der Welt der Genüsse in die des Elends und des Verbrechens herabsteigend, erweckte die Erfindung, voll abenteuerlicher Szenen und Verwickelungen, voll greller Lichter und Drücker wahrhaft fieberische Spannung. Dasselbe gilt von dem großen Roman „Der ewige Jude", gegen die Gesellschaft Jesu gerichtet, welche sich durch Intriguen und Verbrechen in den Besitz eines ungeheuren, seit Jahrhunderten angehäuften Vermögens zu setzen trachtet. „Die Ereignisse jagen sich Schlag auf Schlag mit erschreckender Hast, unruhig, springend, wunderlich, oft gar nicht oder doch schwer erklärlich, fast immer mit einem Schleier des Ungewöhnlichen und Unheimlichen umgeben. Der Leser wird gehetzt; keine Pause, keine Ruhe; wie ein scheues Pferd jagt die wilde Phantasie weiter, Szenerien, Personen, Situationen, Charakterwandlungen häufend und verwickelnd. Der Leser wird ohne Gnade durch eine unabsehbare Reihe von Greuelszenen hindurchgehetzt, von denen eine gräßlicher ist als die andere." (Honegger.) Gleichwohl verriet sich eine entschiedene, einer besseren Anwendung, einer höheren Vergeistigung werte Kraft auch in diesem grotesken Werke. Mit der (unvollendet gebliebenen) Romanfolge „Die Geheimnisse des Volks" suchte der Verfasser, welcher inzwischen einer der Vorkämpfer der sozialistischen Demokratie geworden war, eine Leidens- und Elendsgeschichte des französischen Volkes im Spiegel einer Familie zu geben, ganz gewiß ein bedeutender Gedanke, der aber mit derselben Unwahrheit, Unkunst, wilden Effektsucht gestaltet wurde, die Sue in den vorangehenden Romanen an den Tag gelegt hatte und welche auch eine Gruppe von Werken, die er zwischen den großen Tendenzromanen schrieb, wie „Martin, der Findling", „Die sieben Todsünden", „Ferdinand Duplessis" jedes bleibenden Wertes berauben.

Auf Sues Pfaden wandelte vor und neben vielen andern Melchior Frédéric Soulié aus Foix im Departement Arriège (1800—1847), der als Dramatiker mit dem ernst gemeinten Drama: „Christine in Fontainebleau" eine Niederlage erlitten hatte, die ihn unter die Boulevarddramatiker trieb, und dann mit den Dramen „Klotilde", „Eine Nacht des Herzogs von Montfort", „Ein Abenteuer unter Karl IX.", „Der Sohn der Wahnsinnigen", „Die Liebenden von Murcia" große

Augenblickserfolge errang. Auch in seinen Romanen „Sathaniel", „Die Memoiren des Teufels", „Abenteuer eines jüngeren Sohnes", „Die Gräfin von Meurion" u. a. bewährte er jene rohe Phantasie, die am Wüsten, Abscheulichen, wild Phantastischen Wohlgefallen hat und Wohlgefallen weckt. Paul Henri Corentin Féval (1817 zu Rennes geboren), trat in den pseudonymen „Geheimnisse von London" (unter dem Namen Trolopppe) in Schauererfindungen und Nachtstücken mit Sue in Wettbewerb, während sich spätere Romane wie „Der Sohn des Teufels", „Alizia Pauli", „Der Kapitän Simon", „Das Paradies der Frauen", „Der Buckelige", „Madame Gil Blas", „Der Mitternachtsroman", „Der letzte Lebende", „Der Chevalier von Céramour" als Schöpfungen einer rasch angeregten, niemals aber auf poetische Motive und Zwecke gerichteten Phantasie erwiesen. Nach 1870 schloß sich Féval den Ultramontanen an und vertrat seine neuen Lebensanschauungen und kirchlichen Tendenzen in den Werken „Die Jesuiten", „Die Wunder des Michaelsbergs", „Keine Scheidung", „Die erste Kommunion".

In ganz anderer Weise als in England und Frankreich, zunächst selbständig und ohne tiefgreifende Einwirkungen vom Ausland her, erfolgte in der deutschen Litteratur gegen den Ausgang des dritten Jahrzehnts des neunzehnten Jahrhunderts der Bruch mit der Romantik. Gleich Lord Byron, ja mehr noch als dieser, wurzelte der genialste deutsche Dichter dieser Periode der Übergänge und des Umschwungs in der romantischen Poesie und riß sich vom mütterlichen Boden derselben nicht los, ohne dem besten Teil seines Wesens schwere, unheilbare Wunden zuzufügen. In Heinrich Heine aus Düsseldorf (1799—1856) erhielt die deutsche Litteratur zwar keinen Byron, aber einen Dichter, in dem ein Teil der Elemente lebendig und mächtig war, welche uns in Byrons Dichtung entgegentreten. Eine lyrische Begabung ersten Ranges, vielleicht die ursprünglichste und reichste, welche seit Goethe der deutschen Litteratur zu teil geworden war, ward Heine durch schlimme Beigaben des eigenen inneren Wesens, Jugendgeschicke und ungünstige Zeitströmungen zu einer jener Erscheinungen, welche fort und fort Bewunderung und Abscheu zugleich wachrufen und über die ein abschließendes Wort kaum je gesprochen werden wird. „Im Zwiespalte einer zugleich träumerisch poetischen und unruhig eiteln, einer weltschmerzlich verstimmten und zugleich knabenhaft hoffnungsvoll der Bewegung der Zeit vertrauenden Natur, rang sich Heine zu keiner läuternden höheren Einheit empor, sondern warf sich mit seinem Wollen und Streben in die revolutionäre Strömung, welche seit der französischen Julirevolution gegen Deutschland heran- und über Deutschland hereinschwoll. Mit angeborenem Witze und mit einer durch die Zeitströmung wesentlich gesteigerten Neigung zur Satire, zur bittersten Selbstironie, zersetzte der Liederdichter nicht nur die der Romantik und dem deutschen Volksliede entstammenden Elemente seiner eigenen Lyrik, sondern die Elemente aller Poesie überhaupt. Wohl erstarb die alte Neigung zum poetischen Traumleben in ihm so wenig als die sprachschöpferische Begabung; bis an das Ende seines

Lebens quoll zu guter Stunde die echte lyrische Ader und neben den genial liederlichen Cynismen entströmten ihm einzelne Gedichte voll Adel, Wohllaut, voll jenes weichsten lyrischen Zaubers, der die Seele löst. Früh aber verzichtete Heine auf innerliche Fortentwicklung seiner Natur, früh auf die Hingabe an große poetische Stoffe, wie er sie in seiner (freilich jugendlich unreifen) Tragödie „Almansor" und vor allem in dem stimmungsvollen und farbenreichen Romanfragmente „Der Rabbi von Bacharach" ergriffen hatte. Bis zuletzt bewahrte er jedoch neben seiner Willkür und Verlotterung noch geistigen Schwung, neben seiner angebornen Neigung zur Grimasse und Karrikatur eine gelegentliche unnachahmliche Anmut, neben der vergifteten und verstimmten Mißrede den Ausdruck natürlicher Heiterkeit." (Stern.) Mit Unrecht gaben ihm die Gegner Schuld, daß sein Weltschmerz und die Reue über die Selbstentwürdigung, die ihn in gewissen Momenten seines Lebens und Dichtens anwandelten, schlechthin Lüge seien. Und mit noch größerem Unrecht haben sie ihn gänzlicher Teilnahmlosigkeit gegen Schmerzen, Leiden und Kämpfe anderer geziehen, die er auf seine Weise empfand, auf seine, das heißt auf die Weise einer launenvollen, unbeständigen, von der Neigung zum Sarkasmus und zur Bosheit immer wieder beherrschten Natur. Die Entfremdung vom deutschen Wesen und Leben, durch den mehr als zwanzigjährigen Aufenthalt in Frankreich bedingt, hob die Thatsache, daß Heines bestes Empfinden und Können durchaus in Deutschland wurzelte, nicht auf, und die Anregungen des Auslandes, denen sich Heine von Byron bis zu den französischen Romantikern und den revolutionären Tendenzschriftstellern der vierziger Jahre bereitwillig überließ, gefährdeten doch die Selbständigkeit seines Dichtens nur wenig. Das innerste Wesen dieses so glänzenden als problematischen Geistes enthüllte schon sein Jugendwerk „Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo", dessen lyrische Erstlinge seine Abstammung von der Romantik, seinen Anschluß an das Volkslied und die romantischen Lyriker nicht verleugneten. Die einaktige Tragödie „William Ratcliff" glich einer gespenstigen Ballade, die größere Tragödie „Almansor", welche die Tragik der Apostasie darstellen sollte, entbehrte nicht der subjektiven Belebung, aber der festen Gestaltung und des dramatischen Vermögens. Das „Buch der Lieder", die Quintessenz der Jugendpoesie Heines und das Beste seiner poetischen Entwicklung überhaupt enthaltend, schlug in Liedern, Bildern und Balladen jene wunderbar gemischten Töne an, in denen nicht nur jauchzende Lust und tiefe Wehmut, reine Empfindung und greller Hohn, träumerische Innigkeit und häßlicher Cynismus, warmes Leben und gespenstiges Grauen wirr durcheinander klingen, sondern in den einzelnen Gedichten selbst gegeneinander ringen. Neben den unvergänglichsten, aus der Volksseele heraus in sie wieder hineintönenden Liedern, fanden sich hier jene Ausbrüche der Selbstironie, des nackten Egoismus und des Witzes, der weder sich selbst noch die andern schont, auf welche hin Heine nicht nur als ein geistreicher, sondern als der eigentlich notwendige Poet des Zeitalters galt. In den späteren lyrischen Sammlungen „Neue Gedichte" und „Romanzero" traten die träumerisch-

schönen Stimmungen und Klänge seltener, die Cynismen egoistischer Genußsucht, lachender Leichtfertigkeit, die Laute vergifteter Satire, jenes Sarkasmus, welcher im Schlechten und Nichtswürdigen des Daseins schwelgt, viel häufiger hervor, im „Romanzero“ gesellte sich dem alten höhnischen Übermut eine grimmige aber immerhin mannhafte Verhöhnung der eigenen schweren Leiden hinzu. Und doch enthalten beide Sammlungen Lieder und Lebensbilder von innerster Kraft und lebendiger Schönheit. Die scheinbar nachlässige, in Wahrheit künstlerisch reife, völlig durchgebildete lyrische Form, die in wirksamer Einfachheit das Tiefste wie das Schärfste, Bitterste, das Reinste wie das Schmutzigste voll ausdrückt, die volkstümliche Leichtigkeit der Verse verleugnete sich weder in diesen lyrischen Sammlungen, noch selbst in den satirischen größeren Dichtungen „Deutschland, ein Wintermärchen“ und „Atta Troll“, welches Heine das letzte freie Waldlied der Romantik nannte.

Seine satirische Geißel traf hier die eigenen liberalen Gesinnungsgenossen so stark als die teutonischen Gegner. Wenn Heine heute zum Entzücken der grollenden Opposition in dem Gedichte „Deutschland“ eine Reihe vaterländischer Zustände und Männer dem Gelächter des Hohnes und der Verachtung preisgab, so stellte er morgen in der Tanzbärenphantasie „Atta Troll“ den plumpen politischen Trotz und die geistige Dürftigkeit, die sich unablässig auf ihre Gesinnung beriefen, an den poetischen Pranger und glorifizierte zugleich die charakterlose eigene Haltung, indem er spottend im Stil König Ludwigs von Bayern dem Bären Atta Troll die Grabschrift schrieb:

„Atta Troll, Tendenzbär! —
Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
Tragend in der zott'gen Hochbrust;
Manchmal auch gestunken habend;
Kein Talent, doch ein Charakter!“

Heines erzählende Anläufe und Versuche, die vereinzelt blieben, gipfeln in dem schönen Romanfragment „Der Rabbi von Bacharach“ voll lyrischen Stimmungszaubers und echten Farbenglanzes, „die Erzählung ruhig und bedächtig mit dem Charakter der mittelalterlichen Zeit in Einklang gebracht, die Grundlegung der Motive geschickt und ungesucht, die Darstellung einfach, fest und anschaulich gehalten, die Charaktere inhaltreich und entwickelungsfähig angelegt“. (Goedeke.) In der Skizze „Florentinische Nächte“, der Satire „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ ist es wieder die fragmentarische Genialität, welche jeden Ton nur kurz, gleichsam abgerissen, anschlägt, die auch die vielgepriesenen „Reisebilder“ des Dichters erfüllte. Zeichnete sich in diesen Reisebildern „Die Harzreise“ durch ihre lyrische Frische und Fülle, durch einen gewissen jugendlichen Hauch aus, der selbst noch die Satire, die Bosheit des Verfassers verschönte, so zeigen andere Teile der Reisebilder, das Buch „Le Grand“ mit seiner Verherrlichung des Imperialismus, „Reise von München nach Genua“, „Die Bäder von Lucca“ und die „Englischen Fragmente“ nur zu rasch die unerquickliche Richtung, die Heines geistiges Leben mehr und mehr nahm. Von der Zeit seines Aufenthalts in

Paris an gewöhnte sich Heine an die Komposition ganzer Bücher aus einzelnen Fragmenten, Briefen, Zeitungsartikeln. Die Werke „Französische Zustände", „Zur Geschichte der neueren schönen Litteratur in Deutschland", „Der Salon", „Lutezia" entstanden in der bezeichneten Weise. Eine Fülle von geistigen Urteilen, Bemerkungen, Einfällen, der funkelnde Glanz scharfen, wenn auch selten edlen Witzes, die gedrängte Energie, die Eigenart des Stils vermochten doch diesen Heineschen Werken keine andere als vorübergehende Bedeutung zu geben. Peinlicher als die größeren Schriften, in denen es an persönlicher Polemik nicht mangelt, berühren die Streitschriften Heines, die gegen Wolfgang Menzel gerichtete „Über den Denunzianten", die zur Vernichtung der schwäbischen Dichterschule bestimmte „Der Schwabenspiegel" und die widrigste von allen „Heinrich Heine über Ludwig Börne", welche freilich dem unausgleichbaren Gegensatz der Börneschen und Heineschen Natur entwuchs, aber in ihrer würdelosen und schamlosen Haltung weit mehr auf einen Verwesungsprozeß als auf ein neues Leben der Litteratur hinwies. Interessanter und wertvoller sind die in halbpoetischer Prosa gehaltenen Capriccios „Der Doktor Faust, ein Tanzpoem" (nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst) und „Die verbannten Götter", in denen sich Heine zwar nicht von neuer Seite darstellte, aber die alte Mischung lyrischen Traumlebens, satirischen Witzes und geistreichen Geplauders noch einmal ihre Wirkungen thun ließ. Die Gesamterscheinung Heines entsprang der Gärung der Zeit, sie beeinflußte ihrerseits diese Gärung durchdringend, ja verhängnisvoll. Denn so unselig geartet und unerfreulich gestellt war diese Natur und Begabung, daß ihre besten Seiten wohl enthusiastisch gewürdigt und hingebend genossen werden konnten, aber ohne Einwirkung auf die ungeheure Anzahl der jugendlichen Halb- und Viertelstalente blieben, welche den Spuren Heines gerade da am eifrigsten folgten, wo dieselben in die Frivolität, in die cynische Selbstverachtung, die schrankenlose Genußsucht, in die glaubenslose Spottlust und die würdelose Sucht zu überraschen und zu blenden, hineinführten. War der Weltschmerz schon bei Heine nur halb ein Gesichtsausdruck und halb eine Maske, so ward er bei der Mehrzahl der Nachahmer vollends zur letzteren, und zwar zu einer dünnen, durchsichtigen Maske, hinter welcher der Hohn gegen alles Ideale, die Verachtung gegen allen „Gemütskehricht", die Lust an frecher Herausforderung und allem Skandal sehr deutlich hervorschaute. Der Nachhall von Heines Poesie war verhältnismäßig schwach, die Wirkung seiner Prosa, der polemisch-journalistischen Thätigkeit, außerordentlich stark. Daß der weitaus genialste deutsche Dichter der Periode die Poesie nur in lyrischer Form festhielt, künstlerischen Aufgaben den Rücken kehrte und für die Zwecke des Tages nicht mehr Leben und Lebensgestaltung, sondern nur noch „Stil" erstrebte, ward für Hunderte und aber Hunderte von Schriftstellern zum vollgültigen Beweis, daß die Zeit der Phantasieschöpfungen vorüber sei. Freilich bewunderte Heine und bewunderten seine Nachahmer das rege und immerhin schöpferische, immerhin künstlerische Phantasieleben Frankreichs, Heine selbst würde der Konsequenzen,

die man aus seiner persönlichen Entwicklung zog, gespottet haben, aber der Einfluß, den sein Beispiel hatte, reichte darum nicht minder weit und war nicht minder verderblich. —

Die bedeutendsten Zeitgenossen des Dichters, die mit ihm von der Romantik ausgegangen waren, gleich ihm, und dennoch grundverschieden von ihm, nach einem neuen Boden geistiger poetischer Entfaltung strebten, ein aristokratischer Gegner, ein bürgerlicher Freund Heines, vermochten in der Folge ihrer Entwicklung der deutschen Litteratur Bahnen zu eröffnen, welche nicht wie die Heineschen zur völligen Auflösung und Zersetzung führten. An sittlichem Ernst und künstlerischer Überzeugung Heine ebenso überragend, als sie an elementarer Genialität und Ursprünglichkeit der lyrischen Empfindung weit unter ihm standen, sollten beide Dichter, bei Lebzeiten Gegner, der Zukunft der deutschen Litteratur förderlicher werden, als Heine. „Beide Dichter waren hervorragende, eigentümliche Persönlichkeiten deren Seele und Wesen nicht lediglich in der Spitze ihres Gänsekiels saß. Sie boten, jeder in seiner Weise, wieder das Bild eines steten, von Ungunst der Verhältnisse nicht gebeugten und selten beirrten Künstlerwillens. Um die volle und letzte Bedeutung eines mustergültigen und im großen Stil vergangener Tage maßgebenden Führers für die neue deutsche Dichtung zu haben, hätten beide Dichter in einer Persönlichkeit vereint sein müssen. Denn der eine von ihnen suchte die Lösung von der romantischen Willkür und Phantastik hauptsächlich auf dem Wege einer mustergültigen Form zu gewinnen, während der andere den Hauptnachdruck auf den dichterischen Gehalt legte, für den er die Form nicht immer zu erringen verstand. Die Gegnerschaft, welche sich hieraus ergab, schloß für die Nachlebenden nicht aus, daß sie beide Dichter, als in einem andern Verhältnis zu einander stehend wie Zeitgenossen sonst, gemeinsam betrachtet." (Stern.)

Der erste dieser Dichter, August, Graf von Platen-Hallermund aus Ansbach (1796—1835), in früherer Jugend bayrischer Offizier, welcher aus dem Feldzug von 1815 poetischen Antrieb und unwiderstehliche Wanderlust heimbrachte, studierte von 1819 an auf den Universitäten Würzburg und Erlangen, versuchte sich mit „Ghaselen" und kleinen Dramen wie „Der gläserne Pantoffel", „Der Schatz des Rhampsinit", „Berengar" poetisch, nahm 1825 seinen Abschied und ging nach Veröffentlichung der satirischen Komödie „Die verhängnisvolle Gabel" nach Italien, wo er als „wandernder Rapsode" zunächst acht Jahre in Genua, Rom, Florenz und in Neapel zubrachte, die besten seiner Gedichte, das zweite satirische Lustspiel „Der romantische Oedipus" und das Märchen „Die Abbassiden" vollendete. Von 1832—1834 wieder in Deutschland, wandte er sich im Sommer 1834 nach Italien zurück, lebte einen erquicklichen Winter in Florenz, ging im Frühling 1835 zum erstenmal nach Sizilien, wohin er im Herbst des gleichen Jahres vor der in Neapel auftretenden Cholera wiederum flüchtete. In Syrakus am 5. Dezember 1835, fern von der Heimat, fand er einen frühen Tod, erst nach seinem Tode in seiner Eigenart, seinem tiefsten Lebensrecht begriffen und voll gewürdigt. Die poetische Natur Platens konnte sich nur am Ideal einer vollendeten Form,

einer höchsten sprachlichen Meisterschaft, im geistigen Genuß, „der aus ewigen Rhythmen träuft", entfalten. Seine gesamte Poesie verrät eine edle, strenge Persönlichkeit, voll stolzer Festigkeit der Empfindungen, der Überzeugungen, voll charaktervoll männlichen Ernstes, ohne Reichtum der Phantasie, ohne tiefere Gestaltungskraft, ohne die Fülle des warmen Lebens, die dem großen, weltüberwindenden Dichter unentbehrlich ist. Die wahrhaften Vorzüge Platens darf man dennoch nicht zu gering anschlagen. Entbehrt der Oden- und Balladendichter (der sich in seiner „Grabschrift", einem vielzitierten Sonett, der Ode zweiten Preis zusprach, während er Klopstock den ersten zuerkannte) der unmittelbaren Glut und Leidenschaft, der Wärme des Liebesgefühls, selbst der träumerischen Seligkeit, die so vielen deutschen Dichtern aus dem vertrauten Verkehre mit der Natur erwuchs, so fand er für die Empfindungen, die ihn beseelten: für die elegische Grundstimmung, welche sein einsames Dasein naturgemäß erweckte, für die männliche Trauer und edle Fassung, mit denen er den meisten Erscheinungen der Zeit gegenüberstand, für die schwungvolle Kunstbegeisterung, für das wahrhaft ideale patriotische Pathos, das mit goldnem Licht aus dem Gewölk seiner persönlichen Verstimmungen und seines Haders mit den deutschen litterarischen Zuständen hervorbrach, beinahe immer den vollen und ergreifenden Ausdruck. Auch seine Balladen und Romanzen entfalteten die ganze mannhafte Gediegenheit seines Wesens, den Zauber seines sprachschöpferischen Vermögens, ja in einzelnen ist ein zart lyrischer Hauch wirksam, der oft selbst seinen formschönen Eklogen und Idyllen, seinen Sonetten fehlt. In der That blieb die große und selbst in den Reihen der Tendenzpoesie bald zu erkennende Nachwirkung Platens durchaus von dieser Lyrik abhängig, von seinen größeren Dichtungen erwarb sich, wenn wir von der luftreinigenden Wirkung der Komödie „Die verhängnisvolle Gabel" absehen, lediglich das phantasiereiche Märchen „Die Abbassiden" eine gewisse Geltung. Die satirische Komödie „Der romantische Oedipus", gleich der „Verhängnisvollen Gabel" zur Bekämpfung der Unkunst, der flachen Stümperei, des selbstgenügsamen Dilettantismus bestimmt, richtete mit Unrecht ihre schärfste Spitze gegen Immermann. In Platens Dramen, sowohl den kleinen Jugendversuchen, als in „Treue um Treue", dem historischen Schauspiel „Die Liga von Cambray" sprangen die Mängel und unüberschreitbaren Schranken seiner dichterischen Natur am meisten hervor.

Phantasievoller, vielseitiger, thätiger, aber vielfach auch unfertiger, künstlerisch unreifer, stellt sich das Gesamtwirken des zweiten in Rede stehenden Dichters heraus. Karl Immermann aus Magdeburg (1796—1840), Sohn eines strengen altpreußischen Beamten, mitten in seinen juristischen Studien Freiwilliger von 1815, einer der Krieger von Ligny und Waterloo, ward nach beendigten Studien Justizbeamter zu Oschersleben, Magdeburg, Münster, wo er eine leidenschaftliche Neigung für die Generalin von Lützow, geborene Gräfin Elisa von Ahlefeldt faßte, die für sein Leben bestimmend und verhängnisvoll wurde. Frau von Lützow nahm nach erfolgter Scheidung ihren Mädchennamen Elisa von Ahlefeldt wieder an, folgte Immermann nach

seiner Vaterstadt, wohin er als Assessor, und später nach Düsseldorf, wohin er als Landesgerichtsrat versetzt worden war, ohne sich zum Entschluß durchringen zu können seine Gattin zu werden. In Düsseldorf trat Immermann in Verhältnisse und Umgebungen, in denen er von der frühen nachahmenden Ausübung der Poesie zur schöpferischen, poetischen Selbständigkeit reifte, auch in den Jahren 1835—1838 das Düsseldorfer Theater zu einer Musterbühne gestaltete, welche wenigstens die Möglichkeit geistig belebter Darstellungen, selbst in dieser Periode theatralischen Niedergangs erwies und deren Prinzipien von glücklicheren Nachfolgern wieder aufgenommen wurden. Einen tiefen und fördernden Eindruck auf Immermanns Dichten brachte gegen den Ausgang seines Lebens die Lösung des ungesunden Verhältnisses zur Gräfin Ahlefeldt, die Verlobung und Heirat mit Marianne Niemeyer hervor. Weder des Glücks seiner jungen Ehe noch des Gefühls der endlich errungenen allgemeinen Anerkennung sollte sich der Dichter, welcher bereits im August 1840 durch einen frühen Tod entrafft ward, längere Zeit erfreuen. Trotzdem hatte er lange genug gelebt, um wenigstens in einigen Werken sein bestes Wollen und Können zu offenbaren und Nachkommenden den Pfad zu zeigen. Immermanns Jugenddichtungen, die Trauerspiele „Das Thal von Ronceval“, „Edwin“, „Petrarca“, „König Periander und sein Haus“, „Cardenio und Celinde“, die Lustspiele „Die Prinzen von Syrakus“, „Die schelmische Gräfin“, „Das Auge der Liebe“, „Die Brüder“, „Die Verkleidungen“, „Die Schule der Frommen“, der Erstlingsroman „Die Papierfenster eines Eremiten“ verrieten allesamt ein sprödes Talent, das viel zu abhängig von gewissen romantischen Vorbildern war, um die keimende Eigenart und einen kräftigen realistischen Gestaltungstrieb frei entfalten zu können. Selbständiger, wenn schon noch immer auf dem Boden einer Romantik verharrend, auf dem seine realistischen Empfindungen und Gestalten gleichsam schwankend wandelten, zeigte sich der Dichter in den Tragödien „Das Trauerspiel in Tirol“ und „Kaiser Friedrich II.“, von denen namentlich das erstere in den charakteristisch wahren Gestalten Hofers, Speckbachers, Haspingers, Etschmanns, des Vizekönigs Eugen von Italien, die wirkliche Kraft Immermanns allen romantischen Traditionen zum Trotz offenbarte. In „Friedrich II.“ erscheint vor allem die energische und systematische Klugheit der Hierarchie verkörpert. Leichter und anmutiger als alle bisherigen Werke Immermanns wirkte das komische Heldengedicht „Tulifäntchen“, voll fröhlicher Laune und anmutiger Ironie, in einzelnen Szenen vom unübertrefflichsten Humor. Seit dem Anfang der dreißiger Jahre gediehen diejenigen Schöpfungen Immermanns, die ihm zunächst einen bleibenden Namen, wenn auch noch keine tiefgreifende Wirkung sicherten. Die dramatische Trilogie „Alexis“, vermochte vorzugsweise in ihren beiden ersten Teilen: „Die Bojaren“ und „Das Gericht von St. Petersburg“, den gewaltigen historischen Konflikt zwischen Zar Peter und seinem Sohn Alexis mit entschiedener Realität zu erfassen und lebendig vorzuführen, während im Nachspiel „Eudoxia“ die mystisch-phantastischen Elemente der romantischen Dich-

tung wieder in die weltgeschichtliche Handlung hereinspielten. Eine phantastische aber tiefsinnige Dichtung war das Mysterium „Merlin", in der Anlage großartig und reich, eine Tragödie des geistigen Titanentums, deren Ausführung eine ungleiche, spröde und herbe blieb. Auch Immermanns letztes dramatisches Werk: „Die Opfer des Schweigens", nach einer Novelle Boccaccios, überwand den alten Zwiespalt zwischen romantischen Überlieferungen und dem eigensten Vermögen Immermanns nicht völlig, enthielt aber doch Gestalten und Szenen, die der inzwischen gereiften Selbständigkeit seines Talents voll entsprachen. Das erste starke und entscheidende Zeugnis dieser Selbständigkeit war der Roman „Die Epigonen", welcher dem Leben der Gegenwart entnommen war und die Wandlung der deutschen Lebensverhältnisse seit den Freiheitskriegen poetisch zu fassen und zu bewältigen suchte. Aus eigenen Erlebnissen und Erfahrungen, welche die Erlebnisse von Tausenden waren, gestaltete Immermann eine Erfindung, welche nur darunter litt, daß ihr Goethes „Wilhelm Meister" überall vorschwebte und der Poet sich der Nachempfindung und Nachbildung selbst in solchen Partien seines Romans nicht entschlagen mochte', denen eine ganz selbständige Einsicht und Anschauung zu Grunde lag. Da Immermanns eigene Seele noch nicht aus dem Banne der Zweifel gelöst war, die er über Zeit und Zukunft empfand, da er vielen Erscheinungen mit Mißtrauen, einigen selbst mit Bitterkeit gegenüberstand, so war eine Zwiespältigkeit unvermeidlich, die ein geistvoller Beurteiler in die Worte zusammenfaßte, daß die Größe in den „Epigonen nicht groß, die Klarheit nicht hell, die Frömmigkeit nicht fromm sei, daß über allem ein nicht recht menschliches und noch weniger göttliches Schicksal schwebe. Wohl mochte Immermann darauf erwidern, daß die Zweideutigkeit der Zeit und ihrer Bildungen ein Schwanken in den Schicksalen wie in den Gestalten, die der Romanschriftsteller darstelle, hervorrufe. Aber er selbst fühlte, daß der wahrhaft schöpferische Dichter den Spruch finden muß, der aus solchem Bann erlöst, und fand ihn in seinem nächsten großen Werke, im Roman „Münchhausen", eine Geschichte in Arabesken. Waren schon die „Epigonen" durch eine seltene Klarheit und Reinheit des Vortrags ausgezeichnet, so traten diese Vorzüge in dem Doppelroman, sowohl im satirischen als im positiven Teile noch viel glänzender hervor. Aber es war keineswegs die Reife und Reinheit des Stils allein, welche „Münchhausen" so hoch stellte, es war der Durchbruch einer Anschauung und Stimmung, die dem Leben der Gegenwart, dem deutschen Dasein wiederum poetischen Reiz, poetischen Gehalt abgewann, ohne ihm zuvor phantastische Hüllen zu leihen. „Indem der Dichter streng schied, was von der Gärung der Zeit der Gärung edlen Weines gleiche, aus der reine Klärung, würziger Duft und belebende Kraft hervorgehen müsse, und was nur brause und Blasen werfe, indem er die Fratzenerscheinungen der erregten Gegenwart in dem satirischen Teile seines Romans spiegelte, während er das frische, ernste und keimkräftige Leben in der Handlung gestaltete, die auf dem westfälischen Gute des Hofschulzen und in der benachbarten westfälischen Stadt spielt, gelang es ihm diesmal, dem Ganzen seines Romans

zum Reichtum der Weltbeobachtung und poetischen Erfindung, zu der Kraft und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, die auch in den „Epigonen“ nicht gefehlt hatten, die reine und glücklich nachwirkende Stimmung zu gewinnen, welche einem klassischen Kunstwerke die letzte Weihe giebt. Ein solches aber ist „Münchhausen“ oder wenigstens der als „Der Oberhof“ vom satirischen Teile des Romans leicht zu trennende positive Teil desselben unbedingt. Auch den Wert des satirischen Teiles möchten wir nicht gering anschlagen, obschon es natürlich unvermeidlich war, daß derselbe rascher veraltete und der Erläuterung bedurfte, als die rein poetischen Schicksale des alten Hofschulzen mit dem Schwerte Karls des Großen, des Grafen Oswald und der blonden Lisbeth. In der Satire suchte Immermann mit dem phantastisch-realistischen Lügen- und Schwindelgeiste, mit den Rückwärtsdrängern und falschen Fortschrittspropheten der eigenen Tage abzurechnen und zog den gesamten Wirrwarr hohler Verheißungen und Hoffnungen, politischer, spekulativer und litterarischer Tollheiten und Fratzen, die Spukgeister, die von Fürst Pücklers Briefen eines Verstorbenen und den Weltgängen Semilassos bis zu den Hellseher-Träumen Justinus Kerners durch die deutsche Welt der dreißiger Jahre schwirrten, vor das Forum seines Spottes. Die ungemein komische Kraft, die sich in den Figuren des alten Barons, des Schulmeisters Agesel, des Bedienten Karl Buttervogel und andern Gestalten der Satire und in jenen Momenten bethätigt, in denen der echte fröhliche und weltbesiegende Humor aufleuchtet und seine Lichter aus dem satirischen in den poetischen Teil hinüberwirft, kann nicht verkannt werden. Der poetische Teil selbst ist zunächst immer um seiner prachtvollen, in ihrer Weise noch unübertroffenen Dorfgeschichte willen, gepriesen worden. In der That schlossen die Schilderungen aus dem westfälischen Volksleben, in deren Mitte die markige Gestalt des Hofschulzen steht, für die gesamte deutsche Dichtung außer dem unmittelbaren einen weitnachwirkenden Gewinn in sich ein. Mit dem „Oberhof“ ward das deutsche Bauernleben ohne die falschen Flitter des früheren Idylls in die Dichtung zurückgeführt. Die wundersame Mischung von Natur und Konvenienz, von ehrwürdiger Tradition und individueller Besonderheit, die gerade in diesem Leben vorherrscht, mußte der poetischen Darstellung nur zu gute kommen, aus dem Brunnen der Lebenswahrheit, der hier quoll, konnte, wie Immermann sehr wohl erkannte, das ganze Gebiet neu getränkt und erfrischt werden. „Denn im Volke sind die Grundzüge der Menschheit noch wach, da ist das richtige Verhältnis der Geschlechter noch fest ausgeprägt, da gilt das Geschwätz noch nichts, sondern das Gewerbe und der Beruf, den jeder hat; da folgt der Arbeit in angemessener Ordnung die Ruhe, da ist von den Vergnügungen das Vergnügen noch nicht verbannt.“ In der Schöpfung des Hofschulzen, des echten freien Bauern aus uraltem Bauernblut that und eröffnete der Dichter einen tiefen Blick in den Kern deutschen Wesens, der Hofschulze gemahnt in der That, wie es sein junger Gastfreund, der Graf Oswald Waldburg schildert, an einen Erzvater, der dem Gotte seiner Väter von unbehauenen Steinen ein Mal aufrichtet und Trankopfer darauf gießt und Öl

und seine Füllen erzieht, sein Korn schneidet und dabei über die Seinigen unumschränkt herrscht und richtet. Der Hofschulze ward rasch eine jener typischen Gestalten, nach denen von der nachahmenden Poesie Hunderte gebildet werden können, die im besten Falle etwas von den Zügen und vom Wesen der Urgestalt aufweisen. Und doch sind die Vorzüge dieser Hälfte des „Münchhausen" keineswegs mit den lebendigen Gestalten aus der Bauernschaft, der farbenreichen Wiedergabe ihrer Sitten und Bräuche und ihres Verhältnisses zum modernen Staate und zur bürgerlichen Kultur erschöpft." (Stern.) In der Liebesgeschichte des Grafen Oswald und der blonden Lisbeth, des schönen Findlings, die aus ungesunden, ja fratzenhaften Verhältnissen wie eine Blume aus Schutt erblüht, liegt ein ebenso bedeutender Teil des Romans, der einen nicht minder großen Ausblick in die Zukunft eröffnet und bei aller Realität vom eigentümlichsten poetischen Glanze überhaucht ist.

Auch die unvollendete Neudichtung von „Tristan und Isolde" zeigte Immermanns Talent auf seiner Höhe und ließ das Wachstum an künstlerischer Eigenart, und selbst an Anmut und Innigkeit, welches ihm das letzte Jahrzehnt seines Lebens gebracht hatte, klar erkennen. Mitten in der Periode der Tendenzlitteratur, die das große und laute Wort führte, war es von hoher Bedeutung, daß still und ernst auf künstlerischen Wegen gereifte Naturen, wie Immermann eine war, auftraten und allmählich Geltung und Einwirkung gewannen.

Längst jedoch, ehe die kräftigen Körner, die Platen und Immermann ausgestreut, aufzugehen vermochten, schoß jene andere Aussaat, die aus Heines satirischer Prosa und hundert an sich nicht bedeutenden, nur in ihrer Gesamtheit wichtigen Anregungen stammte, hoch in die Halme. — Ob Heine überall mit der das junge Deutschland getauften Schule und Richtung, mit dem ästhetischen Glaubensbekenntnis eben dieses jungen Deutschland einverstanden war oder nicht — er hätte doch nicht in Abrede stellen dürfen, daß der erste Anstoß zu dem energischen Bruch mit der großen Vergangenheit deutscher Litteratur, die erste Verkündigung eines neuen Zeitalters von ihm ausgegangen sei. Auch umgekehrt mühten sich Gutzkow und einige Geistesverwandte umsonst ihren Zusammenhang mit Heine und den Prophetien der „Reisebilder" abzuleugnen; dieser Zusammenhang blieb überall sichtbar, selbst wo gegen die Zusammengehörigkeit energisch protestiert wurde. Das „junge Deutschland" war ein höchst dehnbarer Begriff, gewiß, und doch ist kaum jemals ein Poet dieser litterarischen Gruppe oder Richtung hinzugesellt worden, welcher in Wahrheit keinen innern Bezug zu ihr gehabt hätte. Ein untrüglicher Instinkt der poetisch Empfindenden schied die echten schöpferischen Talente von den Begabungen, die in den Wegen der Jungdeutschen wandelten. Und so unzweifelhaft Heinrich Heine zu den Vätern und geistigen Gliedern dieser Schule gehörte, so gab ihm seine unsterbliche Liederdichtung innerhalb derselben immer wieder eine Ausnahmestellung.

Wunderlich genug war der erste und erbittertste Gegner, den die jungdeutsche revolutionäre Litteraturbewegung bald nach ihrem Beginn fand, jener

zum Schwaben gewordene Schlesier Wolfgang Menzel aus Waldenburg (1798—1873), welcher doch in mehr als einem Sinne ein Vorläufer des jungen Deutschland heißen durfte. Als Poet unbedeutend, in seinen dramatischen Märchen „Rübezahl und Narcissus“, sowie in dem historischen Roman „Furore“ einer der mehr reflectierenden als schaffenden Nachfahren der Romantik, war Menzels eigentliche Wirksamkeit die kritische und als Herausgeber des einflußreichen „Litteraturblatts“ zum Cottaschen „Morgenblatt“, wie als Verfasser des seiner Zeit und wenigstens für einige Jahre höchst einflußreichen Werkes „Die deutsche Litteratur“, welches dem politischen Unabhängigkeitssinn, männlichem Freisinn und nationaler Gesinnung dienen sollte, in Wahrheit aber vom ärmlichsten Haß gegen den größten Dichter und freiesten Geist der Nation, gegen Goethe, erfüllt war, errang Menzel vorübergehende Geltung. Das Gesamtbild der deutschen Litteratur, das Wolfgang Menzel nach Maßgabe seiner Anschauung entwerfen konnte, blieb — bei aller unzweifelhaften redlich patriotischen Gesinnung des Kritikers — ärmlich, unwahr, unerfreulich. In dem Haß gegen Goethe begegnete sich übrigens der alte Burschenschafter mit einem Schriftsteller ganz verschiedener Anlage und entgegengesetzter Entwicklung, einem der Häupter des jungen Deutschland, der gleich Menzel seine litterarische Laufbahn längst vor der Julirevolution begonnen hatte. Ludwig Börne (Löb Baruch) aus Frankfurt am Main (1786—1837), in der Zeit des Großherzogtums Frankfurt Aktuar der Frankfurter Polizeidirektion, 1814 als Jude entlassen, widmete sich mit Herausgabe der kritischen Zeitschrift „Die Wage“ der Tageslitteratur, ging 1820 zuerst nach Paris, lebte dann in Heidelberg, Frankfurt, Berlin, ließ sich nach der Julirevolution von 1830, durch ererbtes Vermögen vollkommen unabhängig gestellt, dauernd in Paris nieder und schleuderte von dort aus seine „Briefe aus Paris“ in die Welt, welche für die Entwicklung der politisch-litterarischen Opposition im höchsten Grade bedeutsam, ja geradezu maßgebend wurden. Auch Börnes anfängliche litterarische Thätigkeit hatte selbst in den Humoresken „Der Eßkünstler“, „Die Monographie der deutschen Postschnecke“, „Die Kunst, in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden“ in den „Dramaturgischen Blättern“ einen politischen Beigeschmack gehabt. Souveräne Geringschätzung der Poesie und ihres inneren Lebensrechtes, unbedingte Forderung einer und zwar seiner eigenen liberalen Tendenz, Unduldsamkeit gegen alle schöpferischen Naturen, die andere als politische Endziele im Auge gehabt hatten, also namentlich gegen Goethe, sophistische Willkür, welche ihre subjektiven Maßstäbe an unsterbliche Schöpfungen der Kunst anlegte und die größten zu klein befand, weil dieselben nachträglich in sie hineingetragenen Forderungen nicht entsprachen, durchsetzten Börnes ganze kritische Thätigkeit. Kein noch so geistvolles Urteil im Einzelnen, kein blendender Witz, keine Kunst des Stils vermochten diesen tendenziösen und sophistischen Aussprüchen bleibende Bedeutung zu geben, für den Augenblick aber erlangten sie nur zu viel Bedeutung und Einfluß, denn der kritische Ton des gesamten jungen Deutschlands wurde nach dem Ton Börnes gestimmt. Den

stärksten Einfluß gewann er auf einen wahrhaft bedeutenden jungen Schriftsteller, welcher infolge und unter den Einwirkungen der französischen Julirevolution seine bisherigen Bestrebungen mit dem Dienst der Tageslitteratur vertauschte.

Karl Gutzkow aus Berlin (1811—1878), ursprünglich Philolog, seit 1831 ein unruhiges Wanderdasein als Schriftsteller in Stuttgart, Heidelberg, München, Frankfurt am Main, Hamburg führend, von 1846 bis 1861 in Dresden, darnach in Weimar, zuletzt wieder in Berlin, Heidelberg und Frankfurt lebend, vertrat recht eigentlich die unbefriedigte Rastlosigkeit des modernen Schriftstellertums, das unablässige „Ringen nach dem Neuen", das Schwanken zwischen dem poetischen Mittel, dem politischen Antrieb und Zweck. Gutzkows Natur war auf Beteiligung an den Kämpfen der Zeit innerhalb wie außerhalb der Schranken der Poesie angelegt. Ein streitbarer, grübelnder, skeptischer Geist verband sich bei ihm mit einer überraschenden Gemütsweichheit, zur poetischen Freude an der Fülle der Welterscheinungen gedieh er selten, die Tendenz überwog immer die Unmittelbarkeit der Darstellung, er selbst meinte: „Mein mächtig mich fortreißendes Herzblut wallte und wogte bei jeder Gelegenheit, wo die Ideen der neuen Zeit im Spiele waren. Hatte ich aber einen nur darstellenden Zweck, eine künstlerische Absicht, so dämmte ich die Wallungen des Herzens zurück, legte seinem mächtigen Pulsschlag Mäßigung auf."

Die frühesten Schriften Gutzkows benutzten die belletristische Form lediglich als Maske oder Vorwand für eine ganz außerpoetische Besprechung der Tagesangelegenheiten, zeitgemäße Reflectionen aller Art. Die Reihe dieser Schriften begann mit „Briefe eines Narren an eine Närrin", mit „Maha Guru, Geschichte eines Gottes", in welchem originellen aber unausgereiften Buche der Autor die Inkarnation eines Gottes in einen Menschen mit dem dialektischen Zweck darstellte, daß der Gott durch den Menschen überwunden und die falsche Göttlichkeit zerstört werde, ferner mit den ersten „Novellen", welche die eigentliche Aufgabe der Novelle, die Erzählung einer in ihrer Art einzigen Begebenheit, als ganz untergeordnet und unwesentlich behandelten, den verwandten „Soireen", dem Capriccio „Hamlet in Wittenberg", endlich dem Roman „Wally, die Zweiflerin", welcher durch Wolfgang Menzels Angriffe und die nachfolgenden Maßregeln des Bundestags gegen das junge Deutschland zu unverdienter Berühmtheit gelangte und in Wahrheit nur „ein schüchternes Enkelkind der Großmutter Lucinde war." (Gottschall.) Die Schriften, in denen Gutzkow selbst auf den Schein der poetischen Form verzichtete, wie die „Beiträge zur Geschichte der neuesten Litteratur", „Zur Philosophie der Geschichte", „Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte", ferner die „Zeitgenossen, ihre Tendenzen, ihre Schicksale, ihre großen Charaktere", „Das Leben Ludwig Börnes" erwiesen Männlichkeit, Ernst, vielseitige Bildung, ein großes publizistisches, aber nur in einzelnen Seiten ein poetisch darstellendes Talent. Auch die gleichzeitigen Romane „Seraphine", „Bla-

sedow und seine Söhne" suchten andere Wirkungen als die poetischen. Erst als sich Gutzkow der dramatischen Dichtung mit ihren festen Formen, mit ihrem Zwang, die behandelten Vorgänge und die Charaktere über alle Rückblicke und Ausblicke zu setzen, zuwandte, ward ein Fortschritt zur reinen Lebensdarstellung erkennbar. Wohl blieben auch seine dramatischen Dichtungen ein Spiegel der Tagesereignisse und Tagesstimmungen, der Zeitwünsche und Zeitkämpfe, es kam auf die besondere Natur der jedesmaligen Aufgabe an, ob sie bleibende oder rasch vorübergehende Teilnahme erwecken konnten, aber immerhin hielt sich jetzt Gutzkow innerhalb der Schranken, in denen Dichtung, Menschendarstellung, poetische Wirkung noch möglich sind, immerhin ordnete er seine Nebenzwecke dem Hauptzwecke allmählich unter. Unter seinen Erstlingsdramen zeichneten sich „Richard Savage, oder der Sohn einer Mutter", „Werner, oder Herz und Welt" und „Die Schule der Reichen" durch lebendigen Dialog und bedeutende Steigerung der herkömmlichen Bühnentypen vorteilhaft aus. Die historischen Tragödien „Patkul", „Emiljan Pugatschew" wurden durch das Trauerspiel „Uriel Acosta" übertroffen, welches der Dichter nach einer seiner besten Novellen „Der Sadduzäer von Amsterdam" bearbeitete, und das den uralten mächtigen Konflikt zwischen der inneren Überzeugung, dem Wahrheitsdrange, und zwischen den Einflüssen der Pietät und des menschlichen Glückverlangens phantasievoll, mit gedanklichem und rhetorischem Schwung darstellte. Die Tragödien „Jürgen Wullenweber" und „Philipp und Perez" hatten einen größeren historischen Hintergrund, aber nicht die eigentümliche Wärme, die charakteristische Lebendigkeit des „Uriel Acosta", namentlich in seinen ersten Akten. Im Lustspiel, zu welchem Gutzkow durch Verstandesschärfe und feine Beobachtungsgabe selten befähigt war, ließ er sich durch Scribes Produktionen zu historischen Komödien anregen, welche durch ihren geistigen Gesamtgehalt, durch ihren dem Humor innewohnenden Ernst die Vorbilder übertrafen. „Zopf und Schwert", ein glücklicher Versuch, die Gestalt König Friedrich Wilhelms I. von Preußen und die Zerwürfnisse in seiner Familie von der gemütlichen und humoristischen Seite zu fassen, „Das Urbild des Tartüffe" mit lebendig bewegter Handlung in Erfindung und Ausführung gleich vortrefflich, waren bleibende Schöpfungen. Weder „Der Königsleutnant" mit der allzukoketten Gestalt des jugendlichen Goethe, noch das historische Lustspiel „Lorbeer und Myrte", auf die Gegnerschaft Richelieus zu Pierre Corneille aufgebaut, zeigten die gleichen Vorzüge frischen energischen Lebens wie „Zopf und Schwert" und „Urbild des Tartüffe". Von Gutzkows sonstigen dramatischen Werken sind noch die Dramen „Ottfried" und „Ella Rosa", das Volkstrauerspiel „Liesli", die satirische Komödie „Lenz und Söhne", die Schicksalstragödie „Der dreizehnte November", der Vorspielscherz „Fremdes Glück", das Spätlingswerk „Der Gefangene von Metz" zu nennen. Eine wachsende Abneigung des Schriftstellers gegen strenge Folge der Handlung, wachsende Vorliebe für schwankende, grübelnde Naturen, eine tiefe Überzeugung, daß dem Zufall ein viel größeres Recht zukomme, als die

dramatische Ästhetik einräumt, entleideten Gutzkow nach und nach das dramatische Schaffen. So bediente er sich für seine späteren poetischen Bekenntnisse vorzugsweise und mit großem äußeren Erfolg der erzählenden Form. Die bedeutendsten Leistungen Gutzkows auf dem Gebiete des Romans waren die beiden ausgedehnten Zeitromane, welche er zwischen 1850 und 1860 schrieb. Der erste derselben, „Die Ritter vom Geist“, die Übergangszeit nach 1849 und das Scheitern der deutschen Revolution darstellend, hat eine wenig entwickelte Handlung, ist aber durch mannigfaltige geistvolle Situations- und Sittenschilderung, durch eine reiche und lebensvolle Charakteristik ausgezeichnet und bleibt in diesem Betracht das getreue Bild einer gärenden, unklaren, jedoch hoch interessanten Periode. Der zweite große Zeitroman Gutzkows, „Der Zauberer von Rom“, sollte eine Darstellung der gesamten katholischen Welt der Gegenwart, namentlich des deutschen Katholizismus sein, und giebt in der That kurz vergangene und noch obwaltende Verhältnisse, die besondere Kultur, welche die alte Kirche in gewissen deutschen Landesteilen bedingt hatte, mit Geist und scharfer Beobachtung wieder. Die Hauptentwickelung des Romans leidet unter der übermäßigen Breite und der lückenhaften, unproportionierten Führung der Handlung, aber die Fülle lebendiger Gestalten aus allen katholischen Lebenskreisen, unter denen Gutzkow jene „gemischten“ Charaktere am nächsten stehen, welche in der Gestalt des Dechanten von St. Zeno zu Kocher am Fall, Franz von Asselyn, gleichsam gipfeln, verdient hohe Anerkennung und erweist wiederum, wie nahe der Schriftsteller den höchsten Aufgaben poetischer Darstellung stand, und wie beklagenswert es blieb, daß er sich von denselben immer wieder durch seine publizistischen Neigungen abziehen ließ.

Die künstlerische Form der eigentlichen Novelle blieb Gutzkow jederzeit fremd, seine kleineren Erzählungen wie „Ein Mädchen aus dem Volk“, „Die Kurstauben“, „König Franz in Fontainebleau“, „Der Ring des Nihilisten“ bergen fast alle einen Kern, der die breitere Ausführung im Roman erfordert hätte.

Im großen historischen Roman versuchte sich Gutzkow in dem umfangreichen Werke „Hohenschwangau“. Die eingehendsten Studien zur deutschen Geschichte und Kulturgeschichte des sechszehnten Jahrhunderts waren der Ausführung des Romans vorangegangen, schließlich aber doch nicht durchgehend zu Fleisch und Blut geworden und während der Gesichtskreis Gutzkows unzweifelhaft ein größerer ist, als der von Wilibald Alexis in seinen märkischen Romanen, löste der letztgenannte Schriftsteller ebenso unzweifelhaft die eigentlich poetischen Aufgaben weit lebens- und wirkungsvoller. Die undichterische historisch-politische Grübelei, das Abschweifen zur abstrakten Erörterung spielten in „Hohenschwangau“ schon wieder herein, doch bewahrte das Werk jenen Charakter der Größe, der geistigen Energie, welcher den Schöpfungen der mittleren Periode Gutzkows eigentümlich ist und der in den letzten größeren Arbeiten des Schriftstellers, den Romanen „Die Söhne Pestalozzis“, „Fritz Ellrodt“, „Die neuen Serapionsbrüder“ wieder einer kleinlichen und grämlich-kritischen Betrachtung der Dinge Platz machte.

Die zahlreichen autobiographischen Werke des Schriftstellers hinterlassen denselben geteilten Eindruck, wie so viele der poetischen Schöpfungen, doch verdient das gedrängt inhaltreiche und vortreffliche Buch „Aus der Knabenzeit“ vor allen andern hervorgehoben zu werden. Die Gesamterscheinung Gutzkows brachte stärker und deutlicher als eine andere zu Tage, daß eine Periode begonnen habe, in welcher die Wogen der Zeit auch das mächtigste Talent, das sich ihnen ausschließlich überließ, nicht sowohl trugen, als stoßweise emporschleuderten, um es darnach desto sicherer herabzuziehen.

Das Kennzeichen der gesamten jungdeutschen Schule wurde, nachdem selbst ein Gutzkow die Prägung damit keineswegs ganz zu verwischen vermochte, nicht sowohl der Kultus der Prosa (der auf dramatischem und erzählendem Gebiete die unmittelbare Darstellung und die lebensvolle Gestaltung ja nicht ausgeschlossen hätte), als die wunderliche Mischung darstellender und rednerischer Zwecke, die Verwischung des Unterschiedes zwischen dem Dichter und dem Publizisten, wie sie beispielsweise Ludolf Wienbarg aus Altona (1802—1872) darstellte und verfocht. Durch seinen straffen, scharfen Stil lenkte er die Aufmerksamkeit auf seine „Ästhetischen Feldzüge“ und sein „Tagebuch von Helgoland“, Werke jener Art, die in früheren Perioden der Litteratur wohl auch existiert hatten, aber niemals als ein vollwertiger Ersatz für schöpferische Dichtung oder wissenschaftliche Erkenntnis betrachtet worden waren. — Auch Theodor Mundt aus Potsdam (1801 bis 1861) wirkte als Vorkämpfer dieses „modernen“ Stils und der vom „Zeitgeist“ durchhauchten Litteratur, welche die angeblich veraltete Form dran- und dreingab. Litterarische Bildnisse, Tagebuchblätter, Reisestudien wechselten mit Romanen und Novellen, und alle suchte der Schriftsteller mit jener halb plauderhaften, halb schwerfälligen Mischung von Stimmung und Reflection, von Einfällen aller Art zu erfüllen, welche der jungdeutschen Periode für geistreich galt. Werke wie „Madelon“, „Das Duell“, „Der Basilisk“, „Moderne Lebenswirren“, „Madonna, Unterhaltung mit einer Heiligen“ waren charakteristische Proben dafür, wie leichtfertig sich diese jungdeutsche Modernität über die einfachsten Kunstgesetze, über jedes gesunde geistige Bedürfnis in ein Wolkenkuckucksheim anmaßlicher Impotenz erhob. Die kritischen Schriften Mundts „Kritische Wälder“, „Die Kunst der deutschen Prosa“, seine schillernden „Spaziergänge und Weltfahrten“ und „Völkerschau auf Reisen“ waren von gleichem Geist beseelt, beleidigten aber weit minder durch grelle Geschmacklosigkeiten, als seine sogenannten Novellen. Auch als der Verfasser der „Madonna“ in späteren Werken wie seine „Geschichte der Litteratur der Gegenwart“, seine „Dramaturgie“, wie die historischen Romane „Thomas Münzer“, „Graf Mirabeau“ und „Robespierre“ unzweifelhaft größere Reife bekundete, blieb immer noch ein starker Rest der unerquicklichsten und sprunghaftesten Reflection zurück. Am erfreulichsten zeigte sich Mundt in den späteren Reisebildern „Pariser Kaiserskizzen“ und „Italienische Zustände“.

In ähnlicher Weise wie Mundt suchte Ferdinand Gustav Kühne aus Magdeburg (geboren 1806) den Weg, um von der „Modernität“ zur lebendigen Poesie zu gelangen. Durch einen Hauch gesunder Empfindung und realistischer Schilderungsgabe ward ihm dieser Weg erleichtert und nächst Novellen wie „Die beiden Magdalenen“, „Eine Quarantäne im Irrenhause, aus den Papieren eines Mondsteiners“, in denen eine wüste und unwahre Geistreichigkeit, die wiederum modern hieß, durchaus vorwaltete, verraten die „Klosternovellen“ und noch mehr die Romane Kühnes „Die Rebellen von Irland“ und „Die Freimaurer, eine Familiengeschichte aus dem vorigen Jahrhundert“ die allmähliche Erkenntnis, daß der Einfall nie die Sache, die Plauderei nie die Gestaltung innerhalb der Erzählung ersetzen könne. Die dramatischen Versuche Kühnes, eine Fortsetzung des Schillerschen „Demetrius“, „Kaiser Friedrich III. in Prag“, „Isaura von Kastilien“, „Die Verschwörung von Dublin“ waren ohne echtes dramatisches Leben, obschon es ihnen an einzelnen bedeutenden Zügen und Szenen nicht fehlte. In seinen litterarischen Bildnissen und Charakteristiken erwies der Schriftsteller späterhin viel Feinheit und gesundes Urteil — mit dem Satze „auf Lessing zurückgehen heißt jetzt vorschreiten“ sprach er freilich ein schärferes und vernichtenderes Wort über Jungdeutschland aus, als alle politisch-ästhetischen Gegner desselben.

Zu den Nachzüglern der Schule gehörten Hermann Marggraff aus Züllichau (1809—1864), dessen kritische Schriften „Bücher und Menschen“ und „Deutschlands jüngste Litteratur- und Kulturepoche“ der jungdeutschen Mischung von künstlerischen und publizistischen Bestrebungen viel zu günstige Wirkung, viel zu hohe Bedeutung weissagten, der aber in seinen „Gedichten“, den dramatischen Versuchen: „Das Täubchen von Amsterdam“ und „Elfriede“, sowie in den humoristisch-satirischen Erzählungen „Gebrüder Pech“, „Johannes Mackel, Geschichte einer ehrlichen deutschen Haut“ und „Fritz Beutel“ eine viel entschiedenere Anknüpfung an die Vorbedingungen poetischer Darstellungen suchte, als nach seinen kritischen Bekenntnissen zu erwarten gewesen wäre; ferner Alexander Jung aus Rastenburg in Ostpreußen (1799—1884), welcher mit den „Briefen über die neueste Litteratur“ und „Vorlesungen über die moderne Litteratur der Deutschen“ sich als begeisterten Anhänger der neuen Richtung, namentlich Gutzkows, darstellte, der Richtung auch sein ganzes litterarisches Leben hindurch folgte, wie sowohl die Erörterungen im letzten seiner Werke „Moderne Zustände“, als seine eigenen produktiven Versuche „Elixire gegen die Flauheit der Zeit“ (betrachtende Gedichte), die Novellen und Romane „Der Bettler von James Park“, „Rosmarin, oder die Schule des Lebens“ und „Darwin, komisch-tragischer Roman in Briefen an einen Pessimisten“ zur Genüge unerfreulich erweisen.

Auch der Romanschriftsteller Heinrich König aus Fulda (1790 bis 1869), unter dessen zahlreichen Romanen und Novellen „Die hohe Braut“, „Die Waldenser“, „Williams Dichten und Trachten“, „Die

Klubbisten in Mainz“ und „König Jérômes Karneval“ die bessern sind, gab statt freier Schöpfungen der Phantasie Kombinationen einer kühlen, immer nach den Tagesereignissen und der Tagesstimmung schielenden Absichtlichkeit, welche selten poetische Momente und frische Menschengestalten gedeihen ließ. Was König und andere Autoren für Gedankenreichtum hielten, war in Wahrheit ein Spiel mit Einfällen und schwankenden Anschauungen, ein Spiel, das den Mangel lebendiger Anschauung und zwingender Charakteristik verdecken sollte.

Zuerst im Bunde mit den eigentlichen Vertretern des jungen Deutschland, dann abseits von denselben entwickelte sich ein Schriftsteller, der seine Muster allerdings dauernd in Frankreich, aber nicht bei den großen französischen Tendenzpoeten, sondern bei den geschickten Bühnenbeherrschern und erfolgreichen Feuilletonerzählern der dreißiger und vierziger Jahre suchte. Heinrich Laube aus Sprottau, seit 1832 als Schriftsteller in Berlin und Leipzig lebend, von 1850—1867 artistischer Direktor des Wiener Hofburgtheaters, darnach Leiter der Stadttheater in Leipzig und Wien, begann seine litterarische Laufbahn mit poetisch-historischen Skizzen „Das neue Jahrhundert“, mit den Halbnovellen „Das junge Europa“ und den kecken, herausfordernden, halb an Heine, halb an Heinse anklingenden „Reisenovellen“, welche die in andern jungdeutschen Schriften höchst ernsthaft und doktrinär behandelte „Emanzipation des Fleisches“ durch burschikose Manier und einen wie Feuerwerk prasselnden Stil dem Publikum eingänglicher zu machen suchten. Mit Novellen wie „Die Bandomire“ und „Die Schauspielerin“, mit dem Roman „Gräfin Chateaubriand“, vor allem aber mit seinen Dramen lenkte Laube darnach in die breiteren, längst gebahnten Pfade der Litteratur ein, und erlangte auf ihnen durch eine gewisse Frische der Darstellung, derbe Effekte, geschickte Berechnung der vorherrschenden Neigungen des Publikums, unleugbare und dauernde Erfolge. Die Tragödien „Monaldeschi“ und „Struensee“, deren Helden geniale Abenteurer und Glücksjäger sind, die Lustspiele „Rokoko, oder die alten Herren“, „Gottsched und Gellert“, die Schauspiele „Die Bernsteinhexe“ und „Die Karlsschüler“ waren meist an und für sich wirksame Bühnenstücke, voll theatralisch lebendiger Szenen, deren Wirkung wohl noch durch die eingeflochtenen zeitgemäßen Anspielungen und zündenden Schlagworte erhöht ward, aber nicht auf diese gestellt war. Auch die nachmärzlichen Dramen Laubes, die Schauspiele „Prinz Friedrich“, „Der Statthalter von Bengalen“, die Tragödien „Essex“ und „Montrose“, die Lustspiele „Böse Zungen“ und „Cato von Eisen“ huldigten der sogenannten Aktualität, unter welcher Laube Vorgänge verstand, „welche für jedermann gegenwärtig und bedeutsam sind, die Gegenwart kennzeichnen, die Mitwelt treffen“. Eine größere Vertiefung als in diesen dramatischen Arbeiten strebte der Autor in dem großen Roman „Der deutsche Krieg“, dem reichsten und umfangreichsten seiner Werke an, welches zwar kein volles Gesamtbild des furchtbaren „großen Krieges“, aber doch eine Reihe vortrefflicher Einzelszenen

und lebendiger Menschengestalten aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges entrollte.

Eine gleichfalls der jungdeutschen Periode angehörige, von den Jungdeutschen nach Gebühr und über Gebühr gefeierte litterarische Erscheinung war der mit Laube befreundete Fürst Hermann von Pückler-Muskau aus Muskau in der Lausitz (1785—1871), auf großen Reisen in England, Frankreich, Italien, Griechenland, der Türkei, Algerien, Ägypten und Nubien zum Weltfahrer geworden, dem zum Byron nur das poetische Genie und der Weltschmerz fehlten. Fürst Pücklers „Gedichte“ erhoben sich wenig über den landläufigen poetischen Dilettantismus, aber seine „Briefe eines Verstorbenen“, seine Bücher „Tuttifrutti“, „Jugendwanderungen“, „Semilassos vorletzter Weltgang“, „Semilasso in Afrika“, „Aus Mehemed Alis Reich“ und „Die Rückkehr“ fesselten durch Keckheit des Tons, durch den Reiz prickelnden, plaudernden Stils, durch glänzende Schilderungen, scharfe Urteile und verblüffende Offenheiten, für welche man gern den aristokratischen Hochmut und die blasierte Willkür des fürstlichen Schriftstellers in den Kauf nahm.

Die Jungdeutschen hatten abwechselnd bald das Aufhören der Poesie, die Auflösung aller alten überwundenen Formen gefordert, bald unter Berufung auf Byron und seine Schule, auf die deskriptiven französischen Romantiker eine völlige Umwälzung des poetischen Empfindens, der Darstellungsmittel, der Sprachbehandlung empfohlen. So widersprach es einerseits und entsprach anderseits dem vorherrschenden Geist der Bewegung, daß in den dreißiger Jahren eine neue schildernde Poesie emporkam, in welcher sich die Nachwirkungen Byrons und seines glänzenden Beschreibungstalents mit den unmittelbaren Einwirkungen der Tagesmeinung verbanden. Weltschilderung und Wiedergabe bunten fremden Lebens, frischere Bilder aus Natur und Leben, seltener aus der Geschichte, ergreifende Situationen galten als Vorbedingungen der neuen Poesie; wenn der Gedankengehalt der Zeit hinzutrat, wollte man sogar den verpönten Vers in Kauf nehmen. Unter den Talenten, die im Sinn dieser Anschauung gepriesen wurden, ragte Karl Beck aus Baja in Ungarn (1817—1879) mit den lyrischen Sammlungen „Nächte, gepanzerte Lieder“, „Der fahrende Poet“, voll prunkhafter, bombastischer Rhetorik und geschmackloser Bilderjagd, weiterhin mit den halbrevolutionären „Liedern vom armen Mann“, vor allem aber mit dem Roman in Versen „Jankó, der Roßhirt“ hervor, dessen leidenschaftliche Glut, die realistische Lebendigkeit der ungarischen Sitten- und Landschaftsschilderung, dem Vorbild und Muster der Byronschen poetischen Erzählungen keine Schande machten. Auch die Dichtungen „Aus der Heimat“ und die poetische Erzählung „Jadwiga“ suchten hauptsächlich durch ihre beschreibenden Elemente zu wirken.

Der wahre Meister dieser neu-deskriptiven Poesie war Ferdinand Freiligrath aus Detmold (1810—1876), ursprünglich Kaufmann, eine Zeit lang der Litteratur lebend, von 1844—1848 und wiederum von 1851—1868 als politischer Flüchtling unter harten, mannhaft bestandenen Lebenskämpfen

im Exil hausend, ein entschiedenes, ursprüngliches und in gewissem Sinne naives Talent, jederzeit aber, sowohl in seinen lyrischen Anfängen, als in den Kampf- und Zorngedichten seiner politischen Periode, einer der lebendigsten und glänzendsten poetischen Koloristen. Voll Frische, voll energischer Bildlichkeit und glücklicher Schlagkraft des Ausdrucks, voll kühner Phantasie, die freilich nicht immer vom guten Geschmack gezügelt ward, doch in ihren guten Stunden wunderbar zu schauen und zu malen und mittelst des Bildes echt poetische Stimmung, Empfindung, Leidenschaft zu verkörpern wußte, blieb Freiligrath sowohl in jenen Jugendgedichten, in denen er Bilder des Meeres, der Steppe, der Wüste, der tropischen und nordischen Landschaft, Bilder des Kampfes, des Todes, des Grauens malte oder die Gegensätze heimatlicher Enge und Traulichkeit und der Weltweite und des Zaubers der Ferne glücklich verband, als in jenen wilden politisch-sozialen Gedichten, in denen Anschauung und kräftige Schilderungsgabe den Zusatz des revolutionären Pathos erhielten, wie in den Sammlungen „Ein Glaubensbekenntnis“, „Ça ira“ und „Neuere politische und soziale Gedichte“ ein wahrhafter Dichter, welcher eine seltene Eindrucksfähigkeit, die ganze Macht lebendiger Unmittelbarkeit bewährte, der sich auch die Gegner seines politischen Radikalismus nicht entziehen konnten. Mit dem Vaterland und seiner Entwicklung in der letzten Periode seines Lebens versöhnt, war es dem greisen Dichter 1870 gegönnt, die deutschen Kämpfe und Siege in Frankreich mit den ergreifendsten poetischen Klängen zu begleiten.

Gleichfalls in einem ideellen Zusammenhang mit der jungdeutschen Schule und der von ihr verkündeten Auflösung der alten poetischen Formen stand das in den dreißiger Jahren erfolgende Emporblühen eines historischen Dramas, welches die dramatische Form aufgab und sich in eine Reihe drastischer Bilder auflöste. Hauptvertreter dieses Dramas, in welchem sich die Verwilderung des Kunstgeschmacks, der bildenden Kraft mindestens ebenso sehr zu erkennen gab, als der Drang nach dem Neuen, nie Gewagten und nie Erhörten, war Freiligraths Landsmann Christian Dietrich Grabbe aus Detmold (1801—1836), ein kräftiger phantasiereicher, aber schon im Beginn zur Unnatur, zur prahlerischen Halbgenialität hinneigender Dichter, dessen erste dramatische Dichtungen wie die Tragödie „Herzog Theodor von Gotland“ und das Fragment „Marius und Sulla“ ebensoviel künstliche Überhitzung, grelle Lust am bloß Seltsamen, ja am schlechthin Rohen als wahrhafte Energie der Charakteristik und Eigenart des politischen Kolorits verriet. In allen späteren Werken Grabbes, den Tragödien „Don Juan und Faust“, „Kaiser Friedrich Barbarossa“, „Kaiser Heinrich VI.“, „Napoleon, oder die hundert Tage“, „Hannibal“ und „Die Hermannsschlacht“ paart sich die hinreißende Macht lebendiger Situations- und Gestaltenzeichnung, epigrammatische Schärfe des Ausdrucks mit der Lust am Seltsamen, der falschen Geistreichigkeit, die den tollsten Einfall jederzeit für den besten hält und einem immer wachsenden Cynismus. Eine der Dramatik Grabbes verwandte Manier zeigte der talentvolle Georg Büchner

aus Goddelau in Hessen (1813—1837), dessen Tragödie „Dantons Tod" eine wilde Skizze voll Anschauung, voll Pathos, voll Schlagkraft des Ausdrucks, voll entschiedenen Talents der Charakteristik, aber zugleich auch voll unbestechlicher Wahrheit ist, so daß der revolutionär gesinnte Poet die Schreckenstage Frankreichs mit ihren eigensten Farben — Schmutz und Blut — nicht wie er wollte, anziehend, sondern abschreckend schilderte. Nach dem Vorangang Grabbes und Büchners versuchten zahlreiche Stürmer und Dränger ein Drama ohne Bühne zu gewinnen, und die stärker werdenden politischen und sozialen Bewegungen in Dialogen zu spiegeln und zu bannen, welche nur in Ausnahmefällen im Munde von Charakteren lebten. Die Gleichgültigkeit gegen die reine künstlerische Gestaltung wuchs in dem Maße, als die Wirkungen Byrons und Heines gegen diejenigen Börnes und Gutzkows zurücktraten, die jungdeutschen Wortführer belegten das lebendige Bühnendrama, so lange sie nicht selbst die Bühne zu gewinnen trachteten, mit der heiligen Geistreichigkeit Acht und Aberacht. Dramen wie „Faust" und „Gutenberg" von F. Marlow (Fr. Wolfram), wie „Mas-Aniello" von Alexander Fischer, wie „Don Juan" von Braun von Braunthal und zahlreiche andere bezeichnen den Höhepunkt dieser durch und durch unkünstlerischen, angeblich zeitgemäßen, prahlerischen Dramatik. Gegenüber diesen unerquicklichen Produkten erschienen dann die ersten Schauspiele Gutzkows und Laubes als eine sehr glückliche Rückkehr zu den Vorbedingungen dramatisch-poetischer Wirkung.

In allen europäischen Litteraturen waren um diese Zeit die Elemente wirksam, welche das Ende der romantischen Dichtung herbeiführten, überall begehrte man nach neuen Grundstimmungen, neuen Erscheinungen. Aber in der deutschen Litteratur allein trieb die jungdeutsche Schule einem vollständigen Bruch mit der Dichtung entgegen und versuchte die Grenzen zwischen der poetischen und der rednerischen Darstellung, welche immer nur von den besten Dichtern streng innegehalten wurden, völlig aufzuheben. Die Zeit war — wie die Jungdeutschen an sich selbst erfuhren — diesen Bestrebungen nicht günstig, die Übermacht der politischen und aller der Interessen, die man öffentliche nannte (als ob die Kunst nicht auch ein öffentliches Interesse im höchsten Sinne wäre!) noch bei weitem nicht groß genug, um den edleren Drang nach künstlerischem Genuß und das untergeordnete Verlangen nach schöngeistiger Unterhaltung völlig zu beseitigen. Daher erfolgte der Rückschlag gegen den gepriesenen Kultus der Prosa gerade in Deutschland aufs stärkste, die jungdeutschen geistreichen Halbpublizisten mußten nach wenig mehr als einem Jahrzehnt die von ihnen beanspruchte Führung der Litteratur an die Gruppe der politischen Poeten abgeben, die sich zwar ihrerseits auch rühmten, den Zeitgeist allein zu vertreten und ausschließlich lebendig zu sein, welche aber dem eben geleugneten Reiz und Zauber der Form aufs neue einen größeren Wert beilegten und auf ihrem Wege mit den Poeten, welche inzwischen in den anderen europäischen Litteraturen die Romantiker verdrängt und abgelöst hatten, wieder zusammentrafen.

# Die politische Poesie.

So lange es eine Poesie gab, hatten die vaterländischen Gefühle und das Leben der Völker in Staatengemeinschaften, hatten die wechselnden Schicksale und Leidenschaften eben dieses Lebens poetischen Ausdruck gesucht und gefunden; bis auf die altgriechischen Elegiker konnten die Verkünder eines neuen Zeitalters politischer Poesie zurückweisen, wenn die thörichte Frage aufgeworfen ward, ob „politische“ Dichtung überhaupt Dichtung zu heißen verdiene. Die Poesie, welche nichts Menschlichem fremd, welche erhöhtes lebendiges Gefühl der Zustände ist, kann ebenso wenig auf das Recht verzichten, die Schicksale und Empfindungen der Völker gleich jenen des Einzelnen zu erfassen, als sie in diesem Recht aufgehen kann. Wo immer die Erkenntnis oder Wirkung eines Zustandes Empfindung oder Leidenschaft wird, beginnt deren poetische Aussprache, und in diesem Sinne durften eine Reihe der klangreichsten Dichternamen der Weltlitteratur ohne weiteres den Vertretern der politischen Poesie hinzugezählt werden. Weil es Goethe in seinen Alterstagen verschmäht hatte, aus den vier Wänden die Befreiungskriege seines Volkes poetisch zu begleiten, durfte noch nicht (wie es von gewissen Seiten geschah) gefolgert werden, daß die vaterländischen Lieder von Arndt und Körner, von Rückert und Uhland keine Poesie wären und politisch Lied allezeit ein garstig Lied sei. Angesichts der Thatsache, daß durch das Leben der abendländischen Völker eine gewaltige politische Erregung, eine Neuerungslust hindurchging, bei welcher die alten Formen und Überlieferungen von Staat und Regiment und alle gewohnten Empfindungen ins Wanken kamen, konnte die poetische Litteratur nicht ohne politisches Element, ohne Verbindung mit den Überzeugungen und Bestrebungen bleiben, welche das Leben erfüllten. Die Gefahr und die Überhebung auch der neu auftauchenden politischen Lyrik lag nur darin, daß eine fanatische Einseitigkeit und ruhmredige Modernität auch hier wieder die Einwirkung einer noch so berechtigten Seite des Lebens wieder einmal das Leben selbst benannte, daß die politische Lyrik sich für die einzig wahre und berechtigte Poesie erklärte und den Reichtum, über den alle große und echte Dichtung gebietet, in eine anspruchsvolle Dürftigkeit zu verwandeln drohte. Dazu war es bedenklich, daß diese politische Poesie mitten im tiefsten Frieden, alle Segnungen desselben verleugnend, ja verhöhnend, nach Krieg rief, daß sie in den seltensten Fällen eine klar gegenständliche war. Wenn Italiener, Polen, Russen und

andere wahrhaft zertretene und geknechtete Völker in heißer Sehnsucht nach Freiheit aufloderten und wenigstens die echten herzgeborenen Laute des Zornes, des Hohnes gegen ihre Unterdrücker fanden, so erschien die deutsche politische Lyrik, welche gleichwohl die Führung in diesem leidenschaftlichen Chor begehrte, weit schwächer und rascher verklingend. Die politische Poesie der ersten vierziger Jahre brachte schließlich der darstellenden Poesie anderer Perioden so wenig den Tod und die völlige Lähmung, als dies die jungdeutsche Schule gethan hatte. Aber daß man die Prophezeiung für nötig hielt, sie sei dem Alten in der Litteratur verderbenbringend, sie werde allein die poetischen Bedürfnisse des lebendigen Teils der deutschen Nation befriedigen, schon das gereichte zum Unheil. Wenn jeder kurzatmige Aufschwung sich als der allein berechtigte, allein zum Höchsten tragende ankündigen durfte, so blieb die leidige Gegenwirkung nicht aus, daß allen neuen Anläufen und Bestrebungen der Litteratur überhaupt die Bedeutung abgesprochen wurde und daß in weiten Kreisen, namentlich Deutschlands, jede Bedeutung der neueren Litteratur überhaupt in Frage gezogen ward.

Die politische Poesie als Programm der weiteren europäischen Litteraturentwicklung datierte erst aus den letzten dreißiger Jahren und sollte die Verwirklichung der Freiheit herbeiführen helfen. Als zweifellos galt es dabei, daß mit dieser Verwirklichung auch ein neues goldenes Zeitalter der schöpferischen und wahrhaft gestaltenden Poesie anheben werde. In Erwartung dieses goldenen Zeitalters ließ sich, nach der Meinung der ästhetischen Propheten der politischen Lyrik, nötigenfalls auf die Darstellung der gegenwärtigen Welt, welche ja doch von Grund aus umgeschmolzen werden müsse, verzichten. „So wurde die Zukunft der deutschen Poesie einstweilen und ausschließlich auf die zahlreichen und immer neuen Nachahmungen politischer Gedichte gesetzt, welche bald der unbestimmten Sehnsucht enthusiastischer Jugend nach bewegterem Leben, nach freieren, größeren und gesünderen Zuständen einen oft wahrhaft poetischen Ausdruck liehen, bald die Forderungen und politischen Wünsche des Tages in „gereimten Leitartikeln" trocken und schwunglos zum Ausdruck brachten. Nach keiner Seite hin war diese neue politische Lyrik mit der eigenartigen, an den konkreten Anlaß geknüpften patriotischen Lyrik der Befreiungskriege vergleichbar. — In ihrem rhetorischen Teil einigermaßen den gegenstandslosen, unbestimmt drang- und hoffnungsreichen Freiheits- und Vaterlandsgesängen der Klopstockschen Bardenperiode und des Göttinger Hainbunds verwandt, zeigte sie sich anderseits mit allen modernen Elementen erfüllt. Der geistreiche Spott, die frivole Negation der Heineschen Satire, die grollende Unzufriedenheit, die dünkelvolle Selbstüberhebung und die durstige Genußsucht der jungdeutschen Novellistik, die Farbenglut und das koloristische Bedürfnis der deskriptiven Poesie, welche in Freiligrath ihren gefeiertsten Vertreter an die politische Lyrik abgab, begegneten sich in dieser Lyrik mit der aufrichtig empfundenen Scham über die Kleinlichkeit und die Enge der öffentlichen Zustände Deutschlands, mit der unbestimmten Sehnsucht nach Erlösung und Erneuerung. Die Erbitterung, mit welcher die herrschenden Gewalten

der politischen Lyrik den Krieg machten, trieb dieselbe zu unerhörter Bedeutung hinauf, alle ästhetischen Bedenken gegen die ausschließliche Herrschaft eines wahrlich nicht ausschließlich berechtigten Zweigs der Lyrik blieben für den Augenblick wirkungslos. Gewiß hatte es ebenso viel oder so wenig Sinn, das politische Gedicht für die höchste Schöpfung und den krönenden Abschluß der ganzen Litteratur zu erklären, als es seiner Zeit gehabt hatte, daß die Züricher Kritiker die Fabel für die beste und vollendetste aller Dichtungsgattungen ausgaben." (Stern.)

Nach mancherlei Vorläufern erschien als erster gefeierter Vertreter der liberalen und radikalen Tendenzpoesie in Deutschland Georg Herwegh aus Stuttgart (1817—1875), ein Poet, dessen Wirkungen durchaus auf die Zeit von 1839—1848 beschränkt blieben, und dessen Leistungsfähigkeit sich mit den „Gedichten eines Lebendigen" erschöpfte, deren tönende Rhetorik und prächtige klare Form die Jugend hinriß und dem Dichter eine weit über seine innere Bedeutung hinausgehende Stellung gab. Die nachmärzlichen, als „Neue Gedichte" gesammelten lyrisch-politischen Lebensäußerungen Herweghs trafen auf völlige Teilnahmlosigkeit.

An Herwegh schloß sich sofort ein ganzer Chor gleich oder ähnlich gesinnter Dichter an, deren Stimmen ein Jahrzehnt lang alle andern übertönten. Unter diesen Dichtern ragte hervor Robert Ernst Prutz aus Stettin (1816—1872), als Dramatiker, Lyriker, Romandichter, als historischer, litterarhistorischer, kritischer Schriftsteller unermüdlich thätig, am glücklichsten doch als Lyriker, welcher frische Lieder, kräftige, vortreffliche Balladen neben seiner rhetorischen und didaktischen Tendenzpoesie hervorbrachte. Eine satirische Komödie, „Die politische Wochenstube", im Stile des Aristophanes, und eine Reihe tendenziöser Dramen wie „Karl von Bourbon", „Erich, der Bauernkönig", „Moritz von Sachsen", welche die Tagesstimmungen und Tagesschlagworte in die Stoffe aus dem sechzehnten Jahrhundert hineintrugen, erwiesen, daß Prutz' Talent auf kräftige Ausbreitung und Gestaltung angelegt war, zu welcher es freilich nur bruchstückweise gelangte. In den späteren lyrischen und lyrisch-epischen Dichtungen gab der pommersche Dichter einzelne schöne, unvergängliche Gedichte; im Roman nahm er mit seiner Erstlingsarbeit „Das Engelchen" einen vortrefflichen Anlauf, welchem der Fortgang in weiteren Erzählungen leider nur wenig entsprach.

Von der naiven volkstümlichen Lyrik her gelangte Heinrich August Hoffmann (Hoffmann von Fallersleben) aus Fallersleben in Hannover (1798—1874) zur politischen Lyrik. Germanischer Philolog, als Forscher und Herausgeber vielseitig thätig, vereinigte Hoffmann als Dichter einander widersprechende Eigenschaften. Als naiver Lyriker ein Poet, von dem gerühmt werden konnte, daß er die besten Elemente des alten deutschen Volksliedes auf fast bewundernswerte Art neu produziert habe, dessen Liebes-, Wein- und Wanderlieder, dessen Landsknechtslieder frisch aus dem lebensfrohesten, unverbittertesten Gemüt heraus erklangen und daneben doch in seinen „Unpolitischen Liedern", in den „Deutschen Gassenliedern" und

„Deutschen Liedern aus der Schweiz" den Bänkelsänger-, ja den Gassenhauerton des vagen Radikalismus mit einer Leichtigkeit anstimmend, welche vielfach in Plattheit umschlug, die Beschwerden und Forderungen, den Hohn und Groll der Opposition in sangbare Lieder umsetzend, erregte Hoffmann soviel Erstaunen als Bewunderung. Dabei bewahrte der kernige Mann die warme Leidenschaft für das Vaterland; „Deutschland, Deutschland über Alles" war eine recht eigentlich gegensätzliche Weise zum Belieben und Gehaben der radikalen politischen Lyrik. Denn „ein Blick auf die Gesamtmasse der politischen Gedichte jener Jahre gewährt den Eindruck einer Maskerade. Da gab es ungezählte Polen-, Magyaren- und Tscherkessenlieder, die Zustände Spaniens und Irlands wurden poetisch geschildert, den Ansprüchen der Tschechen auf die Wiederherstellung der Wenzelkrone liehen deutsch-böhmische Poeten wie Alfred Meißner im „Ziska" und Moritz Hartmann in den „Böhmischen Elegieen" ihre erste frische Empfindung und jugendliche Begeisterung. Der kosmopolitische Taumel dieser Lyrik hatte nachher eine zum Teil sehr häßliche Ernüchterung zur Folge." (Stern.) Jedenfalls stand Hoffmann, welcher neben der herausfordernden, zu Zeiten wohlberechtigten, oft sinnreichen und vielemal sinnlosen Spottlust gegen die bestehenden Zustände, nur ein Pathos, das vaterländische, kannte, so ziemlich allein. Die lange Folge der jüngeren Poeten, welche in Herweghs Spuren einlenkte, schlug grundverschiedene Töne an. So war vor allen der „kosmopolitische Nachtwächter" Franz Dingelstedt aus Halsdorf in Kurhessen (1814—1881), ein kräftiges und vielseitiges Talent, mit entschiedener Gestaltungskraft für erzählende und dramatische Schöpfungen ebensowohl als mit lyrischer Empfindung ausgestattet, aber in der Schule des jungen Deutschland zur Überschätzung des geistreichen Einfalls erzogen und von einer zugleich weltmännischen und weltsatten Ironie erfüllt, welche der reinen und unmittelbaren poetischen Darstellung hinderlich wurde. Dingelstedts Dichtungen trugen beinahe alle, neben den erfreulichsten und echt poetischen Eigenschaften, Elemente der Unruhe, der Hast, der leidenschaftlichen Gärung einer verworrenen Zeit, Elemente einer Verbildung in sich, welche Edles und Unedles, poetischen Kern und die Flitterhülle der Zeitphrase für gleichwertig erachtete. Der politischen Lyrik huldigte Dingelstedt in den beiden Sammlungen „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" und „Nacht und Morgen", seine besten Gedichte gehörten freilich beiden Sammlungen nicht an. In diesen nichtpolitischen „Gedichten" finden sich Lieder von leuchtender Schönheit und tiefer Innigkeit, kräftige Bilder aus Welt und Leben; in seiner leider einzigen Tragödie „Das Haus der Barneveldt", namentlich im ersten Akt derselben, bewährte der Dichter eine Kraft, die den Zwiespalt zwischen dem traditionellen Zug der idealistischen Tragödie und der modernen realistischen Charakteristik glücklich vermittelte. In den Romanen „Unter der Erde" und „Die Amazone", in zahlreichen Novellen, namentlich in dem erstgenannten Jugendroman, gab sich Erfindungskraft und lebendige Wärme kund. Doch alle diese Eigenschaften wurden von einer falschen weltmännischen Manier, von vordringlicher Geistreichigkeit und blasiertem Witz

gleichsam gelähmt, und Vollendetes hinterließ Dingelstedt doch eben nur in einer mäßigen Anzahl lyrischer Gedichte.

Mehr als einer unter den politischen Poeten gewann die Gunst, die ihm zu teil ward, lediglich durch ein volkstümliches Lied, so Nikolaus Becker aus Köln, der Sänger des Rheinlieds „Sie sollen ihn nicht haben, den freien, deutschen Rhein“, so F. M. Chemnitz, der Sänger des „Schleswig-Holstein, meerumschlungen“, so Max Schneckenburger, dessen schon 1840 gedichtete „Wacht am Rhein“ erst 1870 lebendig und zum volkstümlichen Hymnus der deutschen Erhebung gegen Frankreich ward. Zahlreiche politische und patriotische Lieder verklangen natürlich im Augenblick des Entstehens oder bald nachher wieder.

Unter den am Ausgang der vierziger Jahre gefeierten zeitgemäßen Talenten, welche von der politischen Lyrik ausgingen, ohne in ihrem Bann zu verharren, erwarb Alfred Meißner aus Teplitz in Böhmen (1822 bis 1885) weniger durch seine sehr ungleichartige und ungleichwertige Töne anschlagenden Gedichte, als durch die „Ziska“ betitelten Gesänge frühen Ruhm. Dieselben sind keine poetische Erzählung, sondern lose aneinander gereihte, wild-energische, farbenlodernde Bilder aus den Hussitenkämpfen des fünfzehnten Jahrhunderts. — Poetisch reifer, reiner, erwiesen sich Meißners erzählende Gedichte „Werinher“ und „König Sadal“, Dichtungen aus Lord Byrons Schule. Von Meißners Dramen verdient die herbe, düstere Tragödie „Das Weib des Urias“ und das bürgerliche Trauerspiel „Reginald Armstrong“ hervorgehoben zu werden, von seinen zahlreichen Romanen „Zwischen Fürst und Volk“, „Die Sansara“ und einige vorzügliche kleinere Erzählungen und Genrebilder. — Meißners böhmischer Landsmann Moritz Hartmann aus Duschnick bei Prag (1821—1872), dessen Dichtungen „Kelch und Schwert“ und die „Reimchronik des Pfaffen Maurizius“ zumeist der politischen Lyrik angehörten, gab doch sein Bestes in dem unpolitischen Idyll „Adam und Eva“, in den elegisch angehauchten Gedichten „Herbstzeitlosen“, in dem kleinen, aus böhmischen Jugenderinnerungen geschöpften Roman „Der Krieg um den Wald“ und in den „Erzählungen eines Unstäten“, welche die Mannigfaltigkeit der Welteindrücke aus des Dichters politischem Flüchtlingsdasein poetisch verwerteten.

Gleichfalls aus der politischen Lyrik hervor wuchs Max Waldau (Georg Spiller von Hauenschild) aus Breslau (1822—1855), dessen „Blätter im Winde“ die revolutionären Klänge der vierziger Jahre wiederholten, während die beiden Romane Waldaus „Nach der Natur“ und „Aus der Junkerwelt“ zwar nur teilweise zu wirklicher Darstellung durchgebildet, aber inhaltreich und bedeutend angelegt erschienen. Die erfreulichste Talentprobe gab Waldau in seiner poetischen Erzählung „Cordula“, einer Graubündener Sage.

Ein Seitenzweig der politischen Lyrik, die poetisch-revolutionäre Satire, ward von Adolf Glaßbrenner aus Berlin (1810—1876) mit den Gedichten „Neuer Reinecke Fuchs“ und „Verkehrte Welt“; von Rein-

hold Solger aus Stettin in dem Epos „Hans von Katzenfingen“ mit Glück gepflegt. Auch eine zeitgemäße didaktische Dichtung erwuchs in der Gärungsperiode der vierziger Jahre, sie fand in Eduard Duller aus Wien (1809—1853) mit der Sammlung „Der Fürst der Liebe“; in dem talentvollen, auch auf dem Felde naiver und rein darstellender Poesie ausgezeichneten Friedrich von Sallet aus Neiße (1812—1843), dem Dichter des „Laienevangelium“ ihre berufensten Vertreter. Auch Cäsar von Lengerke aus Hamburg (1803—1855) mit den Dichtungen „Weltgeheimnisse“, „Lebensbilderbuch“; Theodor Althaus aus Detmold (1822—1852) mit den „Märchen der Gegenwart“ und seinen „Gedichten“; vor allen aber Titus Ulrich aus Habelschwerdt in Schlesien (geboren 1813) mit der Dichtung „Das hohe Lied“ gehören in den Kreis dieser eigentümlichen, mit der revolutionären Grundstimmung des Tages in Zusammenhang stehenden Lehrdichtung.

Die politische revolutionäre Poesie der Periode vor 1848 hatte in und nach dem Revolutionsjahre 1848 selbst mancherlei Nachklänge. Lyriker wie Adolf Strodtmann aus Flensburg (1829—1879), wie Hermann Rollet aus Baden bei Wien (1819 geboren) fuhren nachmärzlich noch fort, die Sturmglocke zu läuten, gewannen indes schon nicht mehr mit ihren poetisch-politischen Mahnungen, sondern mit den süßeren und innigeren Liedern, welche sie daneben sangen, den Beifall der rasch umgestimmten Menge. — Auch die tendenziösen Dramatiker fanden nach dem gedachten Zeitraum wenig Gehör mehr. Ein Poet wie Albert Dulk aus Königsberg (1819—1874), welcher mit seinem ersten revolutionären Drama „Orla“ im Jahre 1844 ein gewisses Aufsehen erregen konnte, blieb mit den späteren nicht minder kühnen und anspruchsvollen Dramen „Simson“, „Jesus, der Christ“ und anderen völlig unbeachtet. — Ebenso erregte Robert Griepenkerl aus Braunschweig (1810—1868) mit den die französische Revolution verherrlichenden Dramen „Maximilian Robespierre“ und „Die Girondisten“ nur vorübergehende Teilnahme; die mit Shakespeares Historien verglichenen Geschichtsbilder Griepenkerls waren lediglich durch geschickte Gruppierung ausgezeichnete Verstandesprodukte, denen die überhitzte Rhetorik doppelt schlecht zu Gesicht stand. — Kaum die politisch oppositionelle Satire erfreute sich in den Jahren nach 1848 und 1849 noch einer gewissen Beachtung, am meisten noch in der Berliner Witzzeitschrift „Kladderadatsch“, deren Seele lange Jahre Ernst Dohm aus Breslau (1819—1883) blieb, dessen glänzendes, in Übertragungen aus dem Französischen und Spanischen (namentlich von „Lafontaines Fabeln“) bewährtes Formtalent sich in den geistvollen politisch-satirischen Gedichten seiner Zeitschrift immer neu und zum Teil fortreißend offenbarte, aber sich nur einmal zu einem größeren Versuch, der satirischen Komödie „Der trojanische Krieg“, sammelte.

Wie gewaltig und tiefgehend indes der Einfluß der Zeitstimmung auch auf die berufensten und ursprünglichsten poetischen Talente war, bewiesen eine Reihe von Dichtern, die freilich weder mit den Jungdeutschen auf die eigentliche

Poesie, noch mit den politischen Lyrikern auf die größten und ewigen Aufgaben der Dichtung zu Gunsten des Augenblicks verzichten mochten, welche aber doch dem vermeinten Zeitgeist und der Tendenz des Tages größere Opfer brachten, als ihrer poetischen Gesamtentwicklung frommte. Zu diesen Dichtern, in denen ein Ringen zwischen ihrer ursprünglichen Natur und den antipoetischen Richtungen der Zeit sichtbar wird, gehörte u. A. Julius Mosen aus Marienei im sächsischen Voigtlande (1803—1867), welcher in den ersten dreißiger Jahren zunächst durch einige Zeitgedichte („Die letzten Zehn vom vierten Regiment", „Polonia") bekannt wurde, dessen lyrische Begabung indes durchaus in einem wehmutvollen Naturgefühl, in der innigen Hingabe an volkstümliches Leben und Träumen begründet war, ein Lyriker und Balladendichter eigentümlichen Gehalts, dessen Gedichte „Andreas Hofer", „Der Trompeter an der Katzbach", „Der Schafhirt", „Der erstochene Reiter", „Des Waffenschmieds Fenster" an echte Volkslieder lyrisch-epischer Gattung gemahnen. In den Prosaerzählungen seiner „Bilder im Moose" wie in dem Epos „Ritter Wahn", einer Jugendschöpfung, zeigt Mosen durchaus Hinneigung zur Romantik. Ein größeres episches Gedicht „Ahasver" setzte bei glänzenden Bildern und Einzelheiten allzuoft den geschichtsphilosophischen an Stelle des poetischen Gehalts. Auch des Dichters dramatische Dichtungen „Heinrich der Finkler", „Otto III.", „Die Bräute von Florenz", „Cola Rienzi", „Bernhard von Weimar", „Der Sohn des Fürsten" und der größere historische Roman „Der Kongreß von Verona" litten unter der gewaltsamen Hinlenkung und Zuspitzung auf die politische Augenblickswirkung; die Dramen erhielten ein Element des Opernhaften und Rednerischen, ihre Gestalten gediehen nicht zu vollem Leben und in dem historisch-politischen Roman blieb ein klaffender Bruch zwischen den poetisch durchlebten und den äußerlich tendenziösen Teilen der Erfindung.

Ungefähr gleichzeitig mit Mosen trat Anastasius Grün (Anton Alexander Graf Auersperg, 1806—1875) in die Litteratur. Frische und Wärme der Empfindung, Beweglichkeit, leichter liebenswürdiger Humor, eine freie Humanität ließen bei diesem liebenswürdigen deutsch-österreichischen Dichter die Mängel der geschmacklosen Bilderhäufung, den Zwiespalt zwischen Empfindung und Reflection leicht übersehen. Im Romanzenkranz „Der letzte Ritter" waren die epischen Teile gleichsam nur Vorwand zu rhetorisch-lyrischen Abschweifungen. Die „Spaziergänge eines Wiener Poeten" gehörten der politisch-rhetorischen Dichtung an und wurden darum hoch gefeiert und rasch vergessen. Unmut über den unwürdigen Geistesdruck in Österreich, Sehnsucht nach lichten Erinnerungen der neuösterreichischen Geschichte in der Zeit Kaiser Josefs II., Hoffnung auf endliche glücklichere Tage, wurden hier in einer bilderreichen, im einzelnen Bild oft echt poetischen, im ganzen rhetorischen Weise vorgetragen. Weit bedeutender waren die „Schutt" betitelten poetischen Visionen: „Der Thurm am Strande", „Eine Fensterscheibe", „Cincinnatus" und „Fünf Ostern", welche dem gemeinsamen Grundgedanken dienen, daß der Freiheit die Zukunft der Welt gehöre. Die epischen Elemente

dieser Dichtungen verbanden sich mit den lyrischen Empfindungen unendlich glücklicher, als in tausend anderen Schöpfungen der Zeit, alle poetischen Vorzüge Grüns traten hier frei und voll ins Spiel; die Mischung schalkhafter Naivität und pathetischen Ernstes war nur noch in einer Reihe seiner lyrischen Gedichte so wirksam. In den drei halbepischen Dichtungen „Nibelungen im Frack", „Pfaff vom Kahlenberg" und „Robin Hood" entfaltete Grün alle Wirkungen frischer, kerniger Darstellung, aber die Stoffe galten nicht mehr als zeitgemäß und die vortrefflichen Schöpfungen fanden wenig Teilnahme.

Bedeutender, tiefer als Anastasius Grün, aber auch zerrissener, schwankender, als der kräftig glückliche krainische Standesherr, war der gefeiertste aller deutschösterreichischen Dichter dieser Zeit Nikolaus Lenau (Nikolaus Nimbsch Edler von Strehlenau) aus Czatad in Ungarn (1802—1850). Eine geniale Natur, „deren elegische Grundstimmung zum Teil aus unerquicklich schmerzlichen Jugenderlebnissen und eigenen frühen Enttäuschungen, zum Teil aus den landschaftlichen Eindrücken der ungarischen Heimat erwachsen war, in einem seltsamen, zugleich rastlosen und träumerisch zwecklosen Leben genährt wurde, ein Geist, der sich von der Bewegung und Gärung der Zeit, von allen Zweifeln, Rätseln und leidenschaftlichen Kämpfen unwiderstehlich angezogen fühlte, und dabei doch das Bewußtsein bewahrte, daß mit dem Kindesglauben, dem Seelenfrieden und dem Glück der Beschränkung ein Unwiderbringliches verloren gehe, zieht Lenau uns zu gleicher Zeit in die Tiefen seiner Melancholie und erfüllt mit der ungestillt bleibenden Sehnsucht nach einem kräftig-freudigen Aufschwunge" (Stern). Die träumerisch unklare Sehnsucht und den geheimsten Schmerz seiner Tage offenbarte Lenau wie kaum ein Zweiter; in seinen lyrischen Gedichten voll elegischer Innigkeit, voll Trauer und flüchtigen Glücks, in den kleinen epischen Bildern, namentlich aus seiner ungarischen Heimat. Auch in den größeren poetischen Erzählungen Lenaus „Die Werbung", „Mischka an der Marosch", „Anna", „Clara Hebert" tritt die Neigung für das Düstere, Gram- und Grauenvolle immer wieder hervor, erscheint aber durch das tiefe Mitgefühl des Dichters geadelt. Von den vier selbständigen lyrisch-epischen Dichtungen Lenaus blieb die aus dem Nachlaß veröffentlichte „Don Juan" Fragment. In den übrigen drei trat an die Stelle der reinen Durchführung eines poetischen Gedankens, einer wirklich gestalteten Handlung die bald erzählende, bald lyrisch besprechende Heraushebung einzelner dem Dichter besonders genehmer Episoden; diese abgerissene Weise entsprach poetisch der Hast und Ungeduld einer Periode, welche die fragmentarische Geistreichigkeit höher hielt, als alles Streben nach Vollendung. Lenaus Gedicht „Faust" war ein Aufschrei des düstersten Zweifels, beginnt und endet in Trostlosigkeit; von dem Morgengang, auf dem Faust des Glaubens letzten Faden reißen und sein Herz von einem kalten finsteren Geist angeweht fühlt, bis zu dem Selbstmord, mit dem sich Faust vor Mephisto flüchten und in Gottes Schoß hineinretten will, während Mephisto hinter ihm dreinhöhnt, daß er nun erst recht dem Teufel verfallen sei, bewegt sich das

Gedicht mit all seinen bunten Scenen nur um die eigene Achse. Dabei fehlt es nicht an entzückenden lyrischen und beschreibenden Teilen; das Ganze aber hinterläßt die düstere elegische Traumstimmung, welche des Dichters mehr und mehr Herr ward. Wahrhaft elegisch, aber kräftiger wirkt schon die in „freie Gesänge“ zerfallende Dichtung „Die Albigenser“. Der Todeskampf der Albigenser gegen Papst Innocenz III., die blutige Vernichtung des blütenvollen, sangreichen, lusterfüllten provencalischen Lebens gaben hier den Stoff ab, aus dem der Dichter willkürlich die einzelnen, seiner Stimmung, seinem Anschauungsvermögen zusagenden, Bilder herausgriff und so kein Epos, nicht einmal Episoden, aber einzelne mächtige lyrisch schöne Momente festhielt. Die den „Albigensern“ vorangegangene Dichtung „Savonarola“, die einheitlichste dieser lyrisch-epischen Dichtungen, verherrlichte den kühnen florentinischen Bußprediger und Asketen, den Bestreiter des entsittlichten Papsttums und der medicäischen Despotie, sie entfaltete ein tiefes Verständnis für die Gestalt des großen Mystikers der Renaissance, erreichte in der gewaltigen „Weihnachtspredigt“ Savonarolas den lyrischen Höhepunkt des Gedichtes, während die Bilder, welche in den Gesängen „Der Tod Lorenzos des Erlauchten“, „Das Gelage“, „Die Pest in Florenz“ gegeben sind, die Phantasie und Anschauungskraft Lenaus im glänzendsten Lichte erscheinen lassen.

Die Forderungen, welche die politische Poesie erhob, durchdrangen nach und nach beinahe die gesamte deutsche Litteratur. In den Schöpfungen Mosens, Grüns, Lenaus war ganz deutlich der Kampf zwischen der poetischen Natur, den unerläßlichen Bedingungen künstlerisch reiner Darstellung und zwischen den ausschließlich oder in erster Linie tendenziösen Richtungen des Tages erkennbar. Wenn ein kritischer Vorkämpfer der politischen Lyrik, der ausschließlichen Tendenzpoesie, Arnold Ruge, es geradezu aussprach, die Abkehr von der Freiheit, die nicht politische Poesie sei irreligiös und antireligiös, so fühlte man, daß der Fanatismus eines neuen Glaubens am Wort war. Aber obwohl nicht alle Vertreter der deutschen poetischen Litteratur den Propheten dieses Glaubens unbedingt nachfolgten, so ließ sich doch die größere Mehrzahl derselben wenigstens für einen Teil eben dieses Glaubens gewinnen. Ist es an sich schwer, die Linie zwischen jener patriotisch-politischen Lyrik, die aus innerer Erhebung stammt, die lebendig und poetisch wirkt, zwischen der vollberechtigten Zeitschilderung und Zeitspiegelung und zwischen der vergänglichen, weil poetisch nichtigen Augenblickstendenz einzuhalten, so wird dies doppelt schwierig inmitten einer Bewegung, wie sie in den vierziger Jahren herrschte. So kam es, daß selbst naive, auf einen vorausbestimmten künstlerischen Zweck gerichtete und gestellte Talente der Tendenz im Vorübergehen huldigten. Machten sie gar die Entdeckung, daß ein wohlfeiles Frondieren in Anspielungen und Augenblicksphrasen die Wirkungen poetischen Vorwurfs und ernster Gestaltung zu Zeiten übertraf, so lag die Gefahr nahe, das Zeichen für die Sache und die Aufschrift für den Inhalt zu nehmen. Wie nahe, läßt sich beim besten und anmutigsten, im höheren Sinne einzigen deutschen Lustspieldichter der dreißiger und vierziger Jahre, Eduard von Bauernfeld

aus Wien (geboren 1802), recht deutlich erkennen. Die meisten früheren und späteren Lustspiele Bauernfelds, unter ihnen: „Das Liebesprotokoll“, „Bürgerlich und romantisch“, „Der litterarische Salon“, „Die Gebesserten“, „Krisen“, „Der kategorische Imperativ“, „Bekenntnisse“, „Die Virtuosen“, „Aus der Gesellschaft“, „Moderne Jugend“ blieben freilich von oppositionellen Anspielungen und Nadelstichen, ohne die kein poetisches Werk für geistreich und zeitgemäß mehr galt, so wenig frei, wie die Stücke der eigentlichen Jungdeutschen, wirkten jedoch vorzugsweise durch frische liebenswürdige Menschendarstellung und prächtige Situationskomik. Einige andere Stücke hingegen, namentlich „Ein deutscher Krieger“ und das satirisch-politische Lustspiel „Großjährig“ waren ganz auf Stimmung des Augenblicks, auf Tendenzwirkung gestellt. — Daß die politische Satire, wenn schon die leichte, spielende, mehr als die strafende und grollende, dem Talent Bauernfelds nahe lag, bewiesen auch seine Epigramme und episch-humoristische Gedichte, wie „Die Reichsversammlung der Tiere“, die in weitaus frischerem Ton gehalten sind, als die eigentlich lyrischen Gedichte.

Die Vorkämpfer der Tendenz setzten mit wundersamer Unbefangenheit voraus, daß nur die radikale, die demokratische Anschauung in der politischen Poesie zu Wort und Bild gelangen dürfe. Gleichwohl rief der Chor der neuernden Oppositionspoeten einen Gegenchor von poetischen Verherrlichern des Alten auf die litterarische Bühne. Eine Art Herwegh der aristokratischen Weltanschauung, ein Zeitpoet, welcher höchst unzeitgemäße Töne gegen Krämertum, Bubentum und Schwätzertum anschlug, eine kampflustige Natur, welche Krieg begehrte, wie die demokratischen Lyriker, nur Krieg unter anderem Banner, war der Dichter der „Lieder eines Erwachenden“, der schlesische Graf Moritz von Strachwitz aus Peterwitz (1822—1847). Dieser frühverstorbene Dichter bewährte übrigens in Lied, Naturbild, Ode und Ballade eine echte Begabung, welche weit über die waffenrasselnde Sehnsucht nach Reiterschlachten und über den jugendlichen Zorn auf die Feigheit und Verwirrung seiner Tage hinausging. In seinen „Neuen Gedichten“ zumal, mit ihren Nordlandsbildern, ihren Romanzen und Historien, lebte eine kühn aufstrebende und frisch gestaltende Phantasie, der Grundton der Verzweiflung an der Welt der Gegenwart klang allerdings immer wieder hindurch:

So endlos ist kein Wasser nicht,
So dicht kein Waldgeflecht,
Man findet drin ein Gaunergesicht
In das man spucken möcht!

Zwischen einem Dichter wie diesem und den sonstigen als konservativ gepriesenen Poeten, welche den politischen Lyrikern radikaler Tendenz entgegenzuwirken suchten, lag eine kaum absehbare Kluft. Strachwitz war der einzige Dichter seiner Partei, der in blank geschliffener, künstlerisch reifer Form mit Herwegh und Dingelstedt wetteifern konnte, war er doch wie diese in der Schule Platens gereift.

Nichts von diesem Glanz der Form und Sprache fand sich bei dem viel älteren pommerschen Pfarrer Wilhelm Meinhold aus Usedom (1797 bis 1851), der einzelne kräftige poetische Erzählungen und das romantische Epos „Otto, Bischof von Bamberg, oder die Kreuzfahrt nach Pommern" den Tagestalenten umsonst entgegensetzte. Etwas mehr Teilnahme als für seine Gedichte fand Meinhold für die Romane „Die Bernsteinhexe" und „Sidonia von Borck, die Klosterhexe", in der Sprache des siebzehnten Jahrhunderts geschrieben, nicht ohne das Verdienst einer gedrängten, stellenweis ergreifenden Darstellung, aber im ganzen doch abstoßend, häßlich, durch den Ton polternder Straf- und Bußpredigt gegen den Geist der Neuzeit entstellt. Meinhold flüchtete zuletzt in den Schoß der katholischen Kirche und schrieb im Sinne seiner letzten Überzeugungen den historischen Roman „Der getreue Ritter oder Sigismund Hager und die Reformation", poetisch völlig unausgereift und lediglich für die persönliche Geschichte des Verfassers, allenfalls für den geheimen Zug dieser ganzen sich konservativ nennenden Tendenz zur alten Kirche, bezeichnend und wichtig.

Weitere Tendenzpoeten ähnlichen Geistes waren Viktor von Strauß aus Bückeburg (geboren 1809), dessen Jugenddichtungen „Richard" und „Robert der Teufel" von den Gesinnungsgenossen mit großem Enthusiasmus begrüßt wurden. In einer langen Reihe von Prosa-Erzählungen brachte der Dichter seine Weltanschauung mit derselben Energie und mit beinahe derselben Unduldsamkeit wie die radikalen Tendenzpoeten zum Ausdruck. Ferner Georg Hesekiel aus Halle (1819—1874), welcher der revolutionären Begeisterung seine „Preußenlieder" entgegensetzte, dessen Hauptentwicklung jedoch schon in die Zeit nach 1848 fiel, wo er mit den vaterländischen Gedichten „Zwischen Sumpf und Sand" und in tendenziösen Romanen wie „Vor Jena", „Von Jena nach Königsberg", „Bis nach Hohenzieritz" u. a. sich weniger als darstellender Poet und mehr als fanatischer Wortführer einer Partei kundgab, welche eine unwiederbringlich dahingegangene Welt- und Gesellschaftsordnung nicht nur poetisch verherrlichen wollte, sondern durch die Verherrlichung lebendig wiederherzustellen träumte.

Zu den energischen Bekämpfern der liberalen Zeitneigungen gesellte sich auch der katholische Priester Sebastian Brunner aus Wien (geb. 1814), der Verfasser der satirisch-epischen Dichtung „Das Nebeljungenlied" und der Romane „Des Genius Malheur und Glück" und „Diogenes von Appelbrunn", geistlose und leblose Machwerke, mit denen dem Talent und den blendenden und bestechenden Darlegungen und Tiraden der politischen Poesie wahrlich kein Damm zu setzen war. Poeten dieser Art erwiesen nur immer aufs neue, daß zwischen dem deutschen Geistesleben, ja allem deutschen Leben im tieferen Sinne und den Anschauungen und Forderungen der ultramontanen Partei eine unausfüllbare, ja unüberbrückbare Kluft lag, und daß die Führung der deutschen Litteratur unter keinen Umständen an Männer dieser Gesinnung übergehen könne.

Einen tieferen Gehalt als die politische Lyrik in Deutschland, soweit

sie nicht dem Gedanken an die künftige Einheit und Größe des Vaterlandes Ausdruck gab, besaß die politische Dichtung in Italien. Gegenüber politischen Zuständen, welche wahrhaft unwürdige, der Kultur des Volkes hohnsprechende geheißen werden durften, gegenüber der österreichischen Fremdherrschaft, welche diese Zustände aufrecht erhielt, ging das Leben des italienischen Volkes in der Sehnsucht und dem Ringen nach Befreiung und Erneuerung beinahe auf. Hier war schon die Romantik politische Poesie gewesen, insofern sie die Erinnerung an eine größere und bessere Vergangenheit der Nation wachrief; nach 1830 aber erfüllte der Drang nach der Wiedergeburt Italiens und der heiße Zorn über die Hindernisse, die der italienische Unabhängigkeits- und Einheitsgedanke fand, die gesamte italienische Litteratur. Jeder Ernst des Lebens, jede edlere seelische Regung, jedes echte Pathos der Dichtung erhielten in dieser Zeit eine politische Färbung, weil die über Italien herrschenden Gewalten dem Volke die nichtige Frivolität, den Müßiggang und die stumpfe Gleichgültigkeit gleichsam als Lebensbedingungen gesetzt hatten. Die objektivste Darstellung der Gegenwart, sofern sie von tieferer Innerlichkeit war, gestaltete sich unter diesen Umständen zur politischen Poesie. Natürlich aber fehlte es auch nicht an unmittelbarster Aussprache der Gesinnungen, welche mehr und mehr das ganze Dasein der Nation umgestalteten und durch die vergebliche Erhebung der Jahre 1848 und 1849 nur befestigt wurden.

Als der bedeutendste Vertreter der politischen Dichtung in Italien erscheint der Satiriker Giuseppe Giusti aus Monsummano in Toscana (1809 bis 1850), Rechtsgelehrter in Florenz, der seit 1835, wo er das bitter satirische Gedicht auf den Tod des Kaisers Franz von Österreich geschrieben hatte, zu den Hoffnungen des jungen Italien zählte, und dessen „Gedichte" (von Paul Heyse meisterhaft verdeutscht) das unsterbliche Denkmal einer unseligen Zeit Italiens bleiben. Giusti war kein demagogischer Phrasenmacher, sondern eine tiefernste leidenschaftliche Natur, welche unter den Verhältnissen seiner Zeit und seines Landes zur Satire gedrängt wurde. Indem Giusti darnach rang, den Gefühlen der Empörung, der tiefen Trauer, des leidenschaftlichen Zornes über das Elend Italiens den stärksten Ausdruck zu geben, indem er die Erscheinungen der Zeit schilderte, Gegner und Genossen seiner Überzeugungen maß und verglich, mußte er unwillkürlich in den Ton der Ironie, des Sarkasmus, des Hohnes geraten, durch welchen von Zeit zu Zeit ein Klang hindurchbricht, der „zu so majestätisch sonorer Erzgewalt anschwillt, daß das Lachen auf unsern Lippen erstirbt und wir den mahnenden Geist der Geschichte aus diesen leichten Blättern zu vernehmen glauben". (Heyse.)

Die nicht politischen, nicht satirischen Gedichte Giustis verraten tiefe Schmerzen des Lebens in keuscher Knappheit und zeugen für die Tiefe der ursprünglichen Empfindung des Poeten. Die politischen Satiren, unter ihnen Meisterstücke wie „Die Dampfguillotine", „Dies irae", „Die Krönung", „Zum Gelehrtenkongreß in Pisa", „Die Humanitarier", „Memento", „Auf den Katarrh eines Sängers", „Die Verlobung", „Gingillino", „Sant' Ambrogio", „Der Kongreß der Sbirren",

„Das Ordensfest“ gruben die Schmach und das Elend, aber auch die Sehnsucht und Hoffnung Italiens gleichsam in eherne Tafeln, sie erscheinen wirksam, auch nachdem die Zustände, denen sie entsprungen, längst der Vergangenheit angehören.

Eine der rhetorischen Weise italienischer Lyrik verwandtere Natur war Aleardo Graf Aleardi aus Verona (1812—1878), einer der zahllosen hochgebildeten Italiener, denen die Jahre 1859 bis 1866 die Erfüllung ihres Jugendtraumes brachten. Aleardis Gedichte halten im ganzen den feierlich getragenen Ton ein, den er selbst in die poetische Erzählung übertrug. Gedichte wie „Raffael und die Fornarina“ zeichnen sich durch ihre Farbenpracht und edle Haltung aus, entsprachen aber dem wachsenden Bedürfnis nach Schärfe der Charakteristik und epischer Belebung nicht.

In größeren als den lyrischen Formen versuchten eine ganze Reihe von italienischen Dichtern ihre politisch-patriotischen Tendenzen darzulegen. So Massimo Taparelli, Marchese d'Azeglio aus Turin (1798—1866), Manzonis Schwiegersohn, einer der erprobtesten Kämpfer für die Unabhängigkeit und Einheit Italiens, welcher in den historischen Romanen „Ettore Fieramosca“ und „Niccolò dei Lapi“ den Erwartungen und nationalen Hoffnungen seines Volkes Ausdruck gab, Giovanni Berchet aus Mailand (1788—1851), gleich d'Azeglio ein Schüler Manzonis, der mit patriotischer Phantasie den Siegestag von Legnano heraufbeschwor und in der poetischen Erzählung „Die Flüchtlinge von Parga“ den Weg von der Romantik zu jener Poesie fand, welche im Italien der dreißiger und vierziger Jahre beinahe allein wirksam war, so Niccolò Tommaseo aus Sebenico in Dalmatien (1803—1874), mit Daniel Manin das Haupt der venezianischen Erhebung von 1848—1849, der im historischen Roman „Der Herzog von Athen“ die Vergangenheit in verklärendem Lichte darstellte, im Roman „Treue und Schönheit“ aber ein Stück modernes Leben, ohne politische Tendenz spiegelte. So auch der berühmte Rechtsgelehrte Giuseppe Montanelli aus Fucecchio in Toskana (1813—1862), der mit Gedichten und Dramen („La sensazione“, „Camma“) Ruf und Wirkung als Dichter erlangte, so Giuseppe Revere aus Triest (geboren 1812), der Verfasser historischer Dramen, welche wie „Lorenzino di Medici“, „Die Piagnoni und Arrabiati“ in den Todeskämpfen der florentinischen Republik Beziehungen zur Gegenwart, ihren Schmerzen und Hoffnungen suchten und fanden.

In geringerem Maße war das in den Trauerspielen des piemontesischen Grafen Carlo Marenco aus Cassola (1800—1847) der Fall, welcher dennoch, neben rein akademischen Tragödien, in Stoffen wie „Pia de Tolommei“ und „Arnold von Brescia“ den nationalen Empfindungen und Forderungen zu entsprechen versuchte.

Aus der Schar der zahlreichen patriotischen Poeten, welche zwischen 1830 und 1859 wirksam waren, müssen noch Alessandro Poërio, Marc Antonio Canini, Arnoldo Fusinato und dessen vielgefeierte Gemahlin, Erminia Fua-Fusinato aus Rovigo (1834—1876), deren Dich-

tungen als Zeugnisse eines reichen inneren Lebens gelten, genannt werden. Auch Giovanni Prati aus Dasindo bei Trient (geb. 1815) zeichnete sich unter den Dichtern aus, welche die ersten Hoffnungen, die Erhebungen und Niederlagen der vierziger Jahre, die Erfüllung von 1859 und 1860 poetisch durchlebten und begleiteten. Doch liegt die Hauptbedeutung Pratis nicht in den politischen Gesängen, sondern in der Fülle und Vielseitigkeit, mit welcher er alle lyrischen Töne anschlägt. Seine poetischen Erzählungen „Edmenegarda", „Vittore Pisani", „Satana", „Graf Riga", „Rodolfo" und „Ariberto" entstanden nach dem Muster der poetischen Erzählungen Byrons, seine große weltschmerzliche Hauptdichtung „Armando" verrät die Einflüsse des Goetheschen „Faust", des „Hamlet" und „Manfred", ist aber, im Gegensatz zu diesen großen Schöpfungen der Weltlitteratur, nicht über die träumerische Reflection hinaus und zur eigentlichen Gestaltung gelangt. Gleichwohl verriet Pratis „Armando" das erwachende Bewußtsein davon, daß die weitere Entwicklung der italienischen Litteratur nicht ausschließlich von der politischen Lyrik ausgehen könne, ein Bewußtsein, welches anderwärts noch beträchtlich früher erwacht war als in Italien.

Unbedeutend erschien die politische Poesie in Frankreich wie in England. Da in beiden Ländern eine schrankenlose Freiheit der Presse waltete und die vorhandenen revolutionären Kräfte weder nötig hatten sich der poetischen Form als Gefäß für ihre Lehren und Stimmungen zu bemächtigen, noch irgendwie behindert waren sich poetisch zu äußern, so konnte dort wie hier die Vorstellung nicht aufkommen, daß mit politischen Oppositionsgedichten ein neues Zeitalter der Litteratur anhebe. In Frankreich traten während der vierziger Jahre eine Reihe radikaler Poeten auf, die nicht nur republikanische Gesinnungen und Wünsche, sondern vor allem den immer schroffer werdenden Gegensatz des vierten zum dritten Stande, des „Ouvrier" zum „Bourgeois" vertraten und verschärften. Zu den Dichtern dieser Art gehörte u. a. Felix Pyat aus Vierzon (geb. 1810), dessen Tendenzdrama „Der Lumpensammler von Paris" noch vor der Februarrevolution als eine litterarische Prophetie der Junischlacht von 1848 und der Kommunegreuel von 1871 erschien, an denen Pyat später Anteil nahm. Die Liederdichter Pierre Dupont aus Lyon (1821—1870), Gustav Leroy, Pierre Lachambeaudie (auch Fabeldichter) gaben den wildesten Leidenschaften und Träumen des Pariser Proletariats bald wild energischen, bald sentimentalen Ausdruck.

Auch in England entsproßten den ungeheuren gesellschaftlichen Mißverhältnissen lyrische Dichtungen, in denen es nicht ohne schneidende Mißklänge abging. Die sozialen Gedichte von Thomas Hood aus London (1798 bis 1845), unter denen „Das Lied vom Hemde" und das „Lied des Handarbeiters" von dem grellen Aufschrei der entsetzlichen Not vieler Tausende durchhallt wurden, von Ebenezer Elliott aus Marlborough bei Sheffield (1781—1849), Lieder voll eines düstern elegischen Pathos, von Barry Cornwall (Bryan Waller Procter, 1787—1874) klangen in den großen Chor revolutionärer Dichtung herein, welcher über ganz Europa hindröhnte.

In den nordgermanischen Litteraturen, in Ländern wie Holland, Dänemark, Norwegen, Schweden trieb die politische Lyrik nur vereinzelte Blüten und gelang es nicht, eine besondere Periode der politischen Poesie heraufzubeschwören. Die liberale Bewegung pflanzte sich freilich überallhin fort, eine radikale folgte ihr auf dem Fuß und beide blieben natürlich in keiner Litteratur ohne allen Einfluß. Aber das Schauspiel, welches deutsche und italienische Dichtung namentlich in den vierziger Jahren darboten, wiederholte sich nicht, und die Zahl der politischen Dichter im engsten Sinne des Worts, ja selbst jener Poeten, die ihre größeren Schöpfungen um jeden Preis mit der politischen Tagesstimmung in Einklang setzten, blieb in den nordischen Litteraturen eine sehr beschränkte. In der dänischen Litteratur bedurfte es der Entfesselung des Kampfes gegen Deutschland, des Versuchs zur Unterdrückung und Einverleibung jener deutschen Herzogtümer, welche seit Jahrhunderten mit dem Königreiche durch Personalunion verknüpft gewesen waren, um eine politische Poesie zu erzeugen, die trotz allen Hasses gegen Deutschland doch wieder unter der Einwirkung deutscher Vorbilder stand. Der Hauptvertreter dieser politischen Richtung dänischer Poesie war Parmo Karl Ploug aus Kolding in Jütland (geb. 1813), der seine litterarische Laufbahn mit den Satiren „Attellanen" begonnen hatte, und der durch ein langes Leben hindurch die Kraft, den weltgeschichtlichen Beruf des kleinen Dänenvolks und die Einheit des Nordens in Gedichten von großer Energie des Ausdrucks und zu Zeiten von glücklicher Bildlichkeit feierte. An Ploug schloß sich P. Faber, der Dichter des Liedes „Der tapfere Landsoldat". Auch der Novellist und Balladendichter Hans Peter Holst aus Kopenhagen (geboren 1811) unternahm Streifzüge auf das Gebiet der politischen Lyrik, und seine halb epische, halb patriotisch-politische Dichtung „Der kleine Hornbläser" gewann einen außerordentlichen Erfolg.

Mit den Anfängen einer selbständigen, von der dänischen ganz und gar gelösten norwegischen Nationallitteratur fiel das Emporkeimen einer Partei- und Tendenzdichtung eigentümlicher Art zusammen. Das vaterländische Gefühl der Norweger nahm in der Poesie Henrik Arnold Wergelands aus Christiansand (1808—1845) eine durchaus demokratische und republikanische Färbung an, echtes Norwegertum schien dem fanatischen heißblütigen Dichter nur im Gegensatz zum dänischen und schwedischen Aristokratismus denkbar. Sowohl sein lyrisch-philosophisches Drama „Schöpfung, Menschheit und Messias" als die größere Zahl seiner lyrischen und satirischen Gedichte sind mit dieser Gesinnung durchhaucht, die traumhafte Nordlandsrepublik erscheint ihm als das Ziel aller menschlichen Entwicklung, der tödliche Haß gegen die Feinde freier nordischer Volksherrlichkeit erfüllt die lange Reihe seiner poetischen und prosaischen Schriften. Wohl widerstrebten Romantiker und maßvolle Naturen, wie Johann Sebastian Cammermeyer Welhaven aus Bergen (1807—1873) und Andreas Munch aus Christiania (1811—1884), der Dichter des Liedercyklus „Trauer und Trost" und des Romanzenkranzes „Der Königstochter Brautfahrt", der einseitig tendenziösen

Richtung Wergelands. Aber dieselbe hinterließ tiefe Spuren und wirkte in der Gesamtentwicklung der norwegischen Litteratur maßgebend nach.

Auch in der schwedischen Litteratur ward der Anlauf zu einer politischen Lyrik genommen, obschon während der vierziger Jahre die gotische Schule, die national gefärbte poetische Romantik, deren Haupt Tegnér war, noch in ungebrochenem Ansehen stand. Der Dichter des Übergangs von der Romantik zur modernen Litteratur, zur Hereinziehung aller den Tag bewegenden und erfüllenden Fragen in die Poesie war der vielseitige Karl Jonas Ludwig Almquist aus Stockholm (1793—1866), nach mancherlei Anläufen auf verschiedenen Gebieten, lange Jahre Herausgeber der Stockholmer Oppositionszeitung „Aftonbladet", seit 1851 grober Verbrechen angeklagt und in Amerika und Deutschland in der Verborgenheit lebend. Unter den zahlreichen Dichtungen dieses Poeten, welche in seinem „Dornröschenbuch" (wie die Tieckschen im „Phantasus") vereinigt wurden, gab es vortreffliche Phantasiestücke, wie die dramatischen Gedichte „Ramido Marineseo" und „Marjam", ausgezeichnete Novellen wie „Die Mühle von Skällorna", „Amarintha May", „Kolumbina", unter seinen größeren Romanen zeichneten sich „Amalia Hillner", „Drei Frauen in Smaland" durch schärfere Lebensbeobachtung und vielseitige Reflection vor den gleichzeitigen schwedischen Familienromanen aus.

Zu den Tendenzpoeten gesellten sich ferner der Lustspieldichter Karl Henrik Rydberg aus Karlskrona (1820 geboren), der als Publizist und Poet Gegner der Romantik war, und Karl Wilhelm Strandberg aus Stigtamta in Södermanland (1818—1877), dessen „Geharnischte Lieder" („Sangar i pansar") alle Töne der politischen Lyrik, des rhetorischen Liberalismus anschlugen. Auch Strandberg vermochte schließlich nicht in der Einseitigkeit der reinen Tendenzdichtung zu verharren, seine sonstigen Gedichte bekundeten reiche Phantasie, Schwung der Empfindung wie des Ausdrucks.

In ganz eigentümlicher Weise erhielt in den dreißiger und vierziger Jahren, während der Herrschaft des Zaren Nikolaus, die gesamte russische Litteratur, auch die rein poetische, objektiv darstellende, eine tendenziöse Spitze, eine politische Bedeutung. Der gewaltige, keine Schranken anerkennende Despotismus des Selbstherrschers forderte von der russischen Poesie und Litteratur, soweit er sie überhaupt duldete, eine durchaus gefälschte, gefärbte Darstellung des Lebens, begünstigte die rhetorisch-malerische Verherrlichung eines Rußland, ja einer Welt, die nur in seinen Vorstellungen und Wünschen lebte, haßte jeden Zug der Natur und jede Wiedergabe einer vaterländischen, ja einer allgemein menschlichen Wirklichkeit. Alle Poesie sollte Dienste leisten, wie die gemalten Dörfer und die requirierte fleißig-fröhliche Bevölkerung, mit denen vor Zeiten Potemkin die Kaiserin Katharina bei der Reise in die Krim getäuscht hatte. Die Dichter, welche sich bewußt diesem Dienst weigerten, oder auch unbewußt, unbefangen nur dem Zuge ihrer Natur zur lebendigen Wahrheit folgten, blieben dem Kaiser verdächtig und sahen sich, selbst wenn sie nicht verfolgt wurden, überwacht und gehemmt. So geriet allmählich, mit

Ausnahme jener offiziellen Dichter, denen ohne eigene Überzeugung die Feier des heiligen Rußland, seiner Größe und Kraft oblag, die russische Litteratur in eine Kampfstimmung und Kampfstellung. „Wo jede geistige Regung, jede Erkenntnis der einfachsten Wahrheit, jede Meinungsäußerung, die dem herrschenden System mißfällig war, als schweres Staatsverbrechen galt, wo eine unausfüllbar tiefe Kluft zwischen jeder wahren Bildung und dem Zwang des äußern Lebens bestand, da ward die Neigung nur zu allgemein, in jeder Opposition einen Heroismus zu erblicken, jede noch so oberflächliche Beschäftigung mit verpönten und geächteten Dingen als eine gute That, jede Feindseligkeit gegen die bestehenden Institutionen als einen Schritt zur Erlösung anzusehen. Der geheime Krieg zwischen der absoluten Herrschgewalt des Zaren und den gebildetsten Kreisen Rußlands währte von Jahrzehnt zu Jahrzehnt fort, der Kaiser mußte tausendfach die Erfahrung machen, daß beinahe niemand mit seiner Grundanschauung einverstanden war. — So tief und unversöhnlich ward nach und nach dieser Zwiespalt, daß ein kaiserlicher Ukas, welcher die litterarische Produktion, das Schreiben und Druckenlassen schlechthin untersagt hätte, dem verzweifelten stummen Ringen der Talente mit den kaiserlichen Anschauungen und Wünschen vorzuziehen gewesen wäre." (Stern.)

Die einzigen Dichter, welche den Wünschen des gewaltigen Alleinherrschers entsprachen, seinen immer regen Argwohn nicht herausforderten, waren entweder träumerische Lyriker vom Schlage des gefeierten Wladimir Benedictow aus Petersburg (1810—1873), welcher in der Weise äußerlicher Beschreiber und rhetorischer Verskünstler ganz allgemeine poetische Gegenstände behandelte und eine hergebrachte, für poetisch geltende Betrachtungsweise an überlieferte Naturbilder anknüpfte oder Lobredner der russischen Vergangenheit, welche durchaus nicht in ihrer Lebendigkeit und Wirklichkeit, sondern nach dem Bedürfnis einer unwahren und überhitzten Loyalität dargestellt wurde. Solche poetische Lobredner des alten heiligen Rußland waren u. a. Nestor Kukoljnik (1808—1873), der Verfasser der patriotischen Dramen „Kuzas Cholmski", „Patkul", „Die Belagerung von Asow"; Michael Nikolajewitsch Sagoskin aus Pensa (1788—1852), lange Zeit Direktor des Moskauer Theaters und der Sammlungen des Kreml, mit dem ausgedehnten historischen Roman „Jurji Miloslawski oder Rußland im Jahre 1612".

Der kritische Vorkämpfer einer anderen Litteratur, welche der Phrase und dem befohlenen Kolorit gleich abhold, die Wahrheit des Lebens und die Wahrheit der eigenen Empfindung forderte und erstrebte, war Wissarion Grigorjewitsch Belinski aus Moskau (1812—1848), welcher als Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften mit unbarmherziger, vernichtender Schärfe den hohlen Idealismus der poetischen Rhetorik bekriegte.

Der erste Dichter, welcher nach Belinskis Forderungen tiefer in die Wirklichkeit tauchte, Nikolaus Wasiljewitsch Gogol aus Soroczince bei Poltawa (1810—1852), war wahrlich kein politischer Dichter und hätte in jedem anderen Lande als ein vortrefflicher Beobachter und frischer Darsteller

vergangenen wie gegenwärtigen Lebens gegolten. Im Rußland des Kaisers Nikolaus aber hatte die noch so einfache, ja noch so humoristische und stimmungsvolle Wiedergabe der Wirklichkeit eine verhängnisvolle Folge und erschien wie eine politische That. Selbst die Kosakennovelle „Taras Bulba“, aus dem Leben der Saporoger Kosaken im siebzehnten Jahrhundert, ward hier weniger auf ihre energische Neubelebung alter Sitten und historischer Charaktere, als auf den Gegensatz des in ihr geschilderten wilden Lebens und der gegenwärtigen stummen Unterordnung und toten Gleichförmigkeit gewürdigt. — Jene Werke Gogols vollends, in denen er russische Wirklichkeit des Tages vorführte, das Lustspiel „Der Revisor“, eine Erfindung voll ergötzlichster Komik und ein bitter satirisches Sittenbild der bedientenhaft kriechenden, hochmütigen, bestechlichen russischen Beamtenschaft, und der große unvollendete Roman „Die toten Seelen“, in welchem die Verderbnis und Lüge dargestellt ward, die aus der Institution der Leibeigenschaft erwuchs — satirisch dargestellt, aber mit einem Hauch von Trauer und Entrüstung, welche die Wirkung der lebenswahren Charakteristik und Sittenschilderung um ein bedeutendes erhöhten — erhielten neben der poetischen eine politische Bedeutung.

Viel harmloser als die Gogolsche Satire war jene des Lustspieldichters Alexander Gribojedow aus Moskau (1793—1829) gewesen und gleichwohl galt dessen Lustspiel „Die Leiden des Gebildeten“ mit seiner scherzhaften Wiedergabe der Eitelkeit und Geschmacklosigkeit russischer Halbbildung für politisch bedenklich und gemeingefährlich.

Konnten Roman- und Lustspieldichter dem Schicksal, als politische Poeten beargwöhnt zu werden, im damaligen Rußland unter keinen Umständen entrinnen, so waren doch auch die schlichtesten und tiefinnerlichsten Lyriker außer stande, dem Mißtrauen und der Bedrückung auszuweichen. Naturen wie Alexis Koljzow aus Moskau (1809—1842), wie S. Alibanow, A. J. Uljananow, welche in den Weisen des sangbaren echt poetischen, größtenteils von elegischer und trübresignierter Empfindung durchhauchten russischen Volksliedes ihre Gefühle aussprachen, sahen sich dabei fortwährend bedroht und gehemmt. Die tiefe Innerlichkeit und die träumerische Schwermut dieser Lyriker widerstritt dem herrschenden System und der theatralischen Gesundheit des Zarenreiches beinahe ebensosehr, als die ungefälschte Wiedergabe russischer Gesellschaftszustände. Die schwüle Atmosphäre im heiligen Rußland trieb einige litterarische Talente dauernd ins Ausland, wo sie sich fast regelmäßig den radikalen Parteien anschlossen und von einer gemeinsamen Revolutionierung Europas träumten, die auch Rußland zu gute kommen sollte. Von Poeten dieser Art sind hervorzuheben Alexander Herzen (Iskander) aus Moskau (1812—1870), dessen Roman „Wer ist schuld?“ ein grelles Sittenbild aus der höheren Gesellschaft Rußlands war und der in späteren Jahren als Publizist und Herausgeber der berühmten Zeitschrift „Die Glocke“ (Kolokol) einen geradezu ungeheuren Einfluß ausübte, ferner der revolutionäre Lyriker Ogarow, dessen „Gedichte“ vom Ausland aus

geheim in Rußland verbreitet werden, und eine Reihe von Erzählern, welche die Wirkungen der Staatszustände auf das Einzelleben mit düsteren Farben malten.

Mit ganz besonderem Hasse wurden die kleinrussischen Dichter verfolgt, deren Sprache so wenig als ihre Empfindung im heiligen Großrußland aufgehen wollte. Der unglückliche Taras G. Szewczenko aus Kivilowka im Gouvernement Kiew (1814—1861), ursprünglich Leibeigener, Malerschüler in der Petersburger Kunstakademie, 1847 eingekerkert und in die Verbannung geschickt, war mit seinen „Dumken", poetischen Klagetönen der Armen, Gedrückten, aller Freude und Hoffnung Beraubten, mit seinem gebrochenen Herzen recht eigentlich der Vertreter seines Volkes. Alle poetischen Stammgenossen Szewczenkos auf russischem Boden, die Lyriker und Erzähler Kulisz, Iwan Lewickij, Alexander Koniskij, hatten mit dem Widerwillen der Petersburger Regierung gegen die kleinrussische Dichtung zu kämpfen, bis schließlich 1878 der Druck von Werken in kleinrussischer Sprache schlechthin untersagt wurde.

Die besondere Lage der Völker gab auch innerhalb der polnischen und der ungarischen (magyarischen) Litteratur der politischen Lyrik, der politischen Poesie überhaupt, eine Generation hindurch ein starkes Übergewicht und verlieh den Dichtern, welche die Schmerzen oder Hoffnungen beider Nationen zum Mittelpunkt ihres Schaffens machten, die stärksten Erfolge. In der polnischen Litteratur flossen die Lebensäußerungen der späteren Romantik und jene der politisch-patriotischen Flüchtlingsdichtung schon in den dreißiger Jahren zusammen. Ein echter Vertreter der letzteren war Konstantin Gaszynski aus Jrzierno bei Warschau (1809—1866), einer der Kämpfer von Ostrolenka, der im französischen Exil die patriotischen Gefühle der Polen unabläſſig poetisch anregte und aus den Erinnerungen des Kampfes von 1830 die Zuversicht auf einen künftigen siegreichen Kampf und die Wiederherstellung Polens schöpfte. — Tiefer und eigentümlicher, zugleich vielseitiger als Gaszynski, erschien Graf Sigismund Krasinski (1812—1859), dessen lyrische Dichtung „Die Dämmerung" zwar auch die Neuherstellung Polens verkündete und ersehnte, aber sie von einer sittlichen Wiedergeburt und der unbedingten Unterordnung unter die katholische Kirche abhängig machte, eine Anschauung, welche er auch in dem großen in poetischer Prosa abgefaßten Werke „Ungöttliche Komödie" vertrat. Die Zerklüftung des im Exil lebenden Volkes in eine aristokratische und demokratische Partei ward hier in einem dramatischen Bilde verkörpert, ihre endliche Einigung unter der Obhut der Kirche und um des Vaterlandes willen, in einer Zukunftsvision vorausverkündet.

Auch die junge, an der Sonne der Romantik kaum erst emporgekeimte ungarische Litteratur trieb in den vierziger Jahren die brennend rote Blüte einer radikalen politischen Lyrik. Die politische Gärungsperiode, welche mit dem Tode des Kaisers Franz von Österreich begann und bis zum ungarischen Revolutionskriege der Jahre 1848 und 1849 reichte, brachte einen

gewaltigen Aufschwung des magyarischen Nationalbewußtseins und wirkte auf die ungarische Litteratur in entscheidender Weise. Der große Nationalpoet des kurzen Jahrzehnts patriotischer Träume und wilder Kämpfe war Alexander Petöfi aus Kis-Körös im Pester Komitat (1823—1849) zuerst Schauspieler, dann Student der Rechte, darnach als Schriftsteller in Pest lebend, in einer der letzten Schlachten des Revolutionskrieges gefallen. Sein Andenken blieb der besiegten Nation teuer und erhob sich mit der Wiederaufrichtung Ungarns. Alle Gedichte Petöfis waren vom Hauch ungarischer Eigenart durchweht, ihre Kraft, Glut und Volkstümlichkeit, das gewaltige Pathos, die kecke alle Schranken des Gegebenen überfliegende Phantasie, der halbwilde Humor, das heißblütige Selbstbewußtsein und wiederum die behagliche Schlichtheit, die sich mit all jenen Eigentümlichkeiten paart, verliehen den Dichtungen des ungarischen Burns eine für magyarische Herzen schlechthin unwiderstehliche Anziehungskraft. Unter den politischen Lyrikern der vierziger Jahre durfte der Dichter der magyarischen Erhebung jedenfalls einen ersten Rang beanspruchen. Neben und nach ihm versuchte János Arany aus Groß-Szalanta (1817—1882), der sich in der satirischen Dichtung „Die verloren gegangene Verfassung" den politischen Dichtern gesellte, mit den epischen Gedichten: „Toldi", „Toldis Liebe" und „Toldis Abend", welche eine ungarische Herkulessage in kräftig-einfacher Weise gestalten, den poetischen Erzählungen: „Die Eroberung von Murany, „Katharina", mit Balladen und lyrischen Gedichten eine allgemeine poetische Haltung und Stimmung zu behaupten, ohne sich den Einflüssen der wild auf und abwogenden politischen Strömung entziehen zu können.

Als politisch patriotische Dichter wurden ferner Friedrich Kerenyi (eigentlich Christmann) aus Eperies (1822—1852), Michael Zompa aus Rimaszombath (1810—1868) der Verfasser magyarischer „Volksmärchen und Volkssagen" und K. D. Liszuyai (1823—1866) gepriesen.

Auch die hervorragenden Erzähler der vierziger Jahre wie Nikolaus Baron Jósika aus Torda in Siebenbürgen (1794—1865), von dessen zahlreichen Romanen „Abafi" und „Stephan Jósika" mit besonderer Auszeichnung genannt wurden; Joseph, Baron Eötvös aus Ofen (1813 bis 1871), hervorragender ungarischer Staatsmann, Verfasser des Sittenromans „Der Dorfnotar" und des historischen Romans „Ungarn im Jahr 1514" verleugneten die wachsende politische Erregung, die in allem ungarischen Leben die Oberherrschaft erhielt, nicht, konnten indes das Pathos und den revolutionären Schwung der jüngeren Poetengeneration nur bis auf einen gewissen Punkt teilen. Nach den Niederlagen des Sommers von 1849 mußte die ungarische Litteratur die Rolle einer Trösterin und Hoffnungsspenderin des darniederliegenden Volksgeistes übernehmen und die Periode der hoffnungsgrünen politischen Lyrik ging damit zu Ende.

Natürlich gelang es während der Vorherrschaft der politischen Poesie keineswegs, alle andern Lebensäußerungen poetischen Geistes zu unterdrücken und die unzeitgemäßen Talente gänzlich vom Wettbewerb um die Teilnahme

der Völker auszuschließen. Dem gleichen Jahrzehnt, in welchem die politischen Lyriker in mehr als einer Litteratur im Vordergrunde standen, gehörten eine Fülle anderer Bestrebungen an und die Vorherrschaft der ersteren war im Grunde genommen mehr eine Vorherrschaft dem Anspruch und dem Namen als der Wirklichkeit nach. Den stärksten Rückhalt empfing die Anschauung, welche der Tendenzdichtung ein ausschließliches Lebensrecht zusprach, beispielsweise in Deutschland durch die gleichzeitige Nachwirkung des Byronismus, die Fortwirkung der jungdeutschen Schule. Eine Trennung dieser im innersten Kern wie in ihren letzten Zwecken verschiedenen Erscheinungen zeigt sich nachträglich wohl für den Kritiker und Geschichtschreiber nicht allzuschwierig, war aber für die unmittelbaren Zeitgenossen, auf welche alle diese Bewegungen zugleich eindrangen, keineswegs ebenso leicht. In dem Gewirr zahlloser, der Zeit und den liberalen Parteien dienender Schriftsteller und Poeten, unterschied das Publikum nicht genau, welche Erscheinungen aus Börne und Heine, welche aus Herwegh und den Tendenzen der Halleschen Jahrbücher stammten. Zunächst empfand man nur den Gegensatz zwischen den Tendenzpoeten und allen den Zeittendenzen abgewandten Dichtern, welche man unbekümmert um ihr Lebensalter sämtlich einem älteren Geschlecht hinzurechnete.

Die Zahl dieser Dichter war groß genug, die Verschiedenheit ihrer Begabung und Bildung wirkte verwirrend auf das viellesende und damals noch regelmäßig die Theater besuchende deutsche Publikum. Wenn ein Teil der Kritik alle der liberalen Tendenzpoesie entgegenstrebenden Talente als naive Dichter charakterisierte, so geschah der Wahrheit damit Gewalt. Ein guter Teil der Tendenzpoeten, namentlich der politischen Lyriker, empfand naiver als ihre künstlerischen Gegner. Der Abkehr von der Zeit und ihren schlimmen Einflüssen lag nicht in allen Fällen gesunde Empfindung, Frische der Phantasie zu Grunde, wie schon der gefeiertste Nachromantiker dieser Periode, der deutsch-österreichische Dichter Friedrich Halm (Franz Josef Elegius Freiherr von Münch-Bellinghausen) aus Krakau (1806—1871) bewies. Nach dem Studium der Rechte frühzeitig in den österreichischen Staatsdienst eingetreten, nacheinander Regierungsrat bei der niederösterreichischen Regierung, Präfekt der kaiserlichen Hofbibliothek und Generalintendant des Wiener Hofburgtheaters, blieb Halm sein Leben hindurch hauptsächlich auf dem Gebiete des Dramas thätig und hatte sich einer Reihe glänzender Erfolge zu rühmen. Sein Erstlingsdrama „Griseldis“, das Schauspiel „Der Sohn der Wildnis“, die Tragödie „Der Fechter von Ravenna“, das Schauspiel „Wildfeuer“ wurden als hochpoetische Schöpfungen bewundert und gepriesen und zeichneten sich in der That durch lebendige und malerische Phantasie, durch energische Spannung, durch psychologisch feine Entwicklung innerhalb ihrer meist sehr bestreitbaren Voraussetzungen, endlich durch Schwung und Glanz einer bilderreichen Diktion aus. Daneben aber war ein starker Zug zum Manierismus, zu ungesunden, innerlich unwahren Motivierungen und Empfindungen, zu unerfreulich pessimistischer oder falsch romantischer Beleuchtung menschlicher Wirklichkeit, eine Neigung zum Zersetzen, zur trübsten

Reflection und wiederum zur hohlsten Äußerlichkeit in Halms Talent vorhanden, welche die bleibenden und tieferen Wirkungen eben dieses Talents in Frage stellten. Vorzüge wie Mängel der bezeichneten Art, nur in minder glücklicher Mischung, finden sich auch in Dramen wie „Der Adept", „Ismelda Lambertazzi", „Eine Königin", „Iphigenie in Delphi", „Begum Somru", während eine Tragödie wie „Sampiero" an Kraft und charakteristischem Leben allerdings die eben genannten erfolgreichsten Werke des Dichters hinter sich ließ. In den lyrischen und lyrisch-epischen Gedichten Halms überwiegt die klangvolle Rhetorik meist Gefühl und Anschauung, doch erheben sich einzelne zu rein poetischer Wirkung. Die düstern Novellen des Dichters gehören zum Besten, was er geschaffen, und zeigen eine Gedrängtheit, eine Energie der Charakteristik, welche kaum den besten Szenen seiner dramatischen Werke zu eigen war. — Immerhin übertraf Halm an Macht der Begabung und Macht der Gestaltung jene Dramatiker, welche von der klassischen Poesie, von der Romantik, von Lord Byron und der neufranzösischen Dichtung wechselnd beeinflußt, auf der Bühne die Herrschaft der freien Phantasie gegenüber der Tendenz und dem Tagesbedürfnis aufrecht zu erhalten suchten. Der fruchtbarste dieser Dramatiker war Josef Freiherr von Auffenberg aus Freiburg (1798—1857), dessen erste Tragödien „Die Flibustier", „Der Löwe von Kurdistan", „Ludwig XI. in Peronne" u. a. wohl noch den zwanziger Jahren angehörten, welcher aber bis gegen das Jahr 1840 hin fortfuhr, in Jambentragödien theatralische Helden in verschiedenen malerischen Trachten auf die Bretter zu bringen. Tiefer und kräftiger als Auffenberg erschien Friedrich von Uechtritz aus Görlitz (1800—1875), dessen Tragödie „Alexander und Darius" gleichfalls schon 1826 aufgeführt worden war, während die Tragödien „Rosamunde", „Das Ehrenschwert", „Die Babylonierin in Jerusalem" den dreißiger Jahren, die historischen Romane des gleichen Dichters „Albrecht Holm", eine Geschichte aus der Reformationszeit, und „Eleazar" noch späterer Zeit angehörten. — Auch Friedrich von Heyden aus Schloß Nerfken in Ostpreußen (1789—1851) gehörte zu den Dichtern, welche sich auf der Bühne vergeblich zu behaupten strebten. Weder „Der Kampf der Hohenstaufen" noch die Tragödien „Nadine" und „Der Spiegel des Akbar", noch auch einige Lustspielversuche hinterließen einen tieferen Eindruck, glücklicher war Heyden auf epischem Felde, wo er sich mit dem Roman „Die Intriguanten" und vor allem mit den kleinen erzählenden Dichtungen „Das Wort der Frau", „Der Schuster von Ispahan", „Die Königsbraut" einen Namen und Leserkreis erwarb.

Ein eigentümliches, zugleich naives und in bemerkenswerter Weise eklektisches Talent erwuchs der deutschen Bühne wie der Litteratur mit dem Schlesier Karl von Holtei aus Breslau (1798—1880). In einem langen vielbewegten Wanderleben, das er selbst in dem autobiographischen Buche „Vierzig Jahre" anziehend geschildert hat, ergab sich Holtei den verschiedensten poetischen Bestrebungen, die namentlich in den zwanziger und dreißiger

Jahren auf die Bühne abzielten. Schloß er sich mit seinen lebendigen Liederspielen und kleinen Lustspielen aus den zwanziger Jahren („Wiener in Berlin", „Berliner in Wien", „Der alte Feldherr", „Dreiunddreißig Minuten in Grüneberg") der harmlosen Unterhaltungslitteratur an, die in den zwanziger Jahren vorherrschte, so suchte er in den dreißiger Jahren durch die Aufnahme ernsterer Motive und Gestalten, die freilich oft nur als melodramatische Effekte zu Tage traten, seiner Dichtung stärkere Wirkung zu verleihen. Mit dem vaterländischen Schauspiel „Lenore" betrat er eine Bahn, auf welcher er mit den Schauspielen und Tragödien „Des Sohnes Rache", „Robert der Teufel", „Lorbeerbaum und Bettelstab", „Shakespeare in der Heimat" vorübergehend große Erfolge erzielte, in dem bürgerlichen Drama „Ein Trauerspiel in Berlin" schlug er entschlossen zuerst den Weg zum realistischen Drama späterer Zeit ein. Ohne sich jemals den Tendenzpoeten im engeren Sinne zu gesellen, bewährte Holtei neben dem theatralisch Herkömmlichen, das er nie ganz los wurde, einen glücklichen Instinkt für das unmittelbare und wirkliche Leben. Der ursprüngliche lyrische Zug seiner Natur sprach sich in seinen „Schlesischen Gedichten" (Dialektdichtungen) und in den „Stimmen des Waldes" am frischesten aus. Die späteren Romane Holteis, unter denen „Die Vagabunden" und „Christian Lammfell" als die besten gelten müssen, enthalten eine Fülle von erlebten Abenteuern und Beobachtungen, „so daß in den Werken dieser Art gewissermaßen der autobiographische Roman des achtzehnten Jahrhunderts verjüngt auftritt". (Goedeke.)

Kräftiger, phantasiereicher zeigte sich ein Schriftsteller, der sich nach wenigen Versuchen im Drama völlig der Prosa-Erzählung zuwandte und leider durch hastige und flüchtige Vielproduktion einer durchaus unverdienten Unterschätzung anheimfiel. Dies war der Landsmann Holteis, gleich ihm Autodidakt und längere Zeit Schauspieler, Karl Spindler aus Breslau (1796 bis 1855), dessen beste Werke, die Romane „Der Bastard", „Der Jude", „Der Jesuit", „Der König von Zion", „Der Vogelhändler von Imst", „Der Invalide", sowie eine Anzahl vortrefflicher Novellen, zwar viel gelesen aber ebenso rasch vergessen wurden, während sie an Lebensgehalt, frischer Phantasie und Gestaltungsvermögen die Mehrzahl der Tendenzdichtungen weit hinter sich ließen. — Als Schüler Spindlers galt der thüringische Poet Ludwig Storch aus Ruhla (1803—1881), in dessen besseren Erzählungen „Vörwärts Häns", „Der Freiknecht" und in einzelnen Balladen und Romanzen sich eine frische Begabung kundgab, welche durch rastlose und stimmungslose Ausbeutung kläglich verfiel und die größere Zahl der Werke Storchs kaum eine Linie über das Niveau der Leihbibliotheken-Belletristik erhob. — Mit Storch gleichzeitig wirkten der Thüringer Ludwig Bechstein in Meiningen, geboren zu Weimar (1801—1860), welcher beim Beginn seiner litterarischen Laufbahn in den epischen Gedichten „Die Haimonskinder" und „Doktor Faustus" eine Art romantischen Anlauf genommen, auch in den „Fahrten eines Musikanten" und einzelnen Erzählungen gewandte Darstellungsgabe gezeigt hatte, aber sich rasch verflachte und die zahlreichen

poetischen Umrisse, die er entwarf, selten mit wirklichem Lebensgehalt zu erfüllen vermochte. — Der Lyriker Adolf Bube aus Gotha (1802—1872), schuf einzelne sinnige „Naturbilder“ und einfache „Romanzen und Balladen“; poetische Naturen, welche ähnliche bescheidene Pfade einschlugen, fanden sich auch in den vierziger Jahren in allen deutschen Landschaften. In Südwestdeutschland hielten die Elsäßer Brüder August Stöber und Adolf Stöber aus Straßburg, gemütsinnige Lyriker, Kenner der Sage und des älteren Lebens ihrer Heimat, die geistige Verbindung des Elsaß mit Deutschland aufrecht, viele Jahrzehnte bevor das Elsaß dem neuen Deutschen Reiche zurückgewonnen ward; schuf der liebenswürdige August Schnezler aus Freiburg (1809—1859) seine sinnlich warmen, anmutigen und formschönen Romanzen; wandelten schwäbische Lyriker wie Alexander Graf Würtemberg, Wilhelm Zimmermann, Niklas Müller in den von Uhland und Schwab gebahnten Wegen. Auch Norddeutschland hatte zahlreiche mehr oder minder naive, jedenfalls der Tendenzpoesie abgewandte, lyrische Dichter, unter denen sich Ludwig Giesebrecht aus Mirow in Mecklenburg (1792 bis 1873), Wilhelm Wackernagel aus Berlin (1806—1869), dessen „Weinbüchlein“ voll unverwüstlicher Frische und kräftiger Anmut ist, der feingebildete, auf kunstgeschichtlichem Gebiete hochverdiente Franz Kugler aus Stettin (1808—1858), dessen lyrische Gedichte frisch und volkstümlich erklangen, während sich in seinen Dramen und Erzählungen ein akademischer Zug geltend machte, der Maler Robert Reinick aus Danzig (1805—1852), ein Liederdichter von hellem Frohsinnn, der etwas allzu weiche, aber fein empfindende Eduard Ferrand (Ed. Schulz) aus Landsberg an der Warthe (1813 bis 1842) auszeichneten. Unter den rheinländischen Dichtern dieser Richtung fand sich neben Gustav Pfarrius aus Heddersheim bei Kreuznach (geb. 1800), dessen „Nahethallieder“ und „Waldlieder“ manche Perle enthielten, neben dem Kölner Lyriker Chr. Matzerath, den Heinrich Heine verspottete, eine im Großen wirksame Poetennatur wie Karl Joseph Simrock aus Bonn (1802—1876), zuletzt Professor der deutschen Litteratur in seiner Vaterstadt, aber schon lange zuvor ruhm- und erfolgreich bemüht, die deutsche Poesie des Mittelalters weiten Kreisen des deutschen Volkes zu vermitteln und wieder näher zu bringen. In seinen eigenen Gedichten, Liedern, Balladen, Legenden, epischen Versuchen erwies sich Simrock als eine klare, sangesfrohe Natur, die Fröhlichkeit und Poesie des rheinischen Lebens gelangten in seinen Gedichten zum glücklichsten Ausdruck. Wenige Streifzüge auf das Gebiet der Tendenzpoesie gehörten der frühesten Jugend dieses Dichters an, für die späteren Gedichte gab die reizvolle „Warnung vor dem Rhein“ („An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein“) den Grundton ab, oder der Dichter wetteiferte in knapper Bildlichkeit und lebendiger Bewegung mit den Vorbildern aus der mittelalterlichen Dichtung, welche er kannte wie wenige. Sowohl seine Übertragungen beinahe aller Meisterwerke mittelhochdeutscher Poesie, als seine aus Resten, Trümmern, zerstreuten Überlieferungen, ermöglichten Wiederherstellungen alter Heldensagen, unter denen „Das Amelungenlied“ den Preis verdient,

trugen Großes dazu bei, daß man in Deutschland für die rechte Dichtung weit zurückliegender Jahrhunderte wieder Teilnahme faßte und Verständnis gewann, und Simrock würde durch diese eigentümliche, zwischen der Wissenschaft und der Poesie glücklich vermittelnde Thätigkeit der Geschichte der deutschen Nationallitteratur angehören, auch wenn er sich nicht als gesundes, selbständiges poetisches Talent voll bewährt hätte.

Die letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte in und bei Bonn ein Romanschriftsteller von höchst eigentümlichem Gepräge, welcher aus seinen eigenen Erlebnissen vielleicht bessere Romane geschöpft hätte, als aus seinen tiefgehenden Studien. Philipp Joseph von Rehfues aus Tübingen (1799—1843), in den Jahren 1818—1842 Kurator der Universität Bonn, schenkte der deutschen Litteratur die historischen Romane „Scipio Cicala“, „Die Belagerung des Kastells von Gozzo oder der letzte Assassine“ und „Die neue Medea“, Werke voll tieferen Gehalts, voll Energie und Farbenpracht der Schilderung, aber auch von einer gewissen Kälte und Starrheit der Empfindung, welche die Gestalten dieser Erfindungen lähmt und die Handlung nicht in Fluß kommen läßt. Die Grundanschauung namentlich des „Scipio Cicala“, daß es dem Menschen Unheil bringe, gegen die Verhältnisse anzukämpfen, in die er hineingeboren worden, seien sie auch noch so schlecht, so drückend und unerquicklich, war den Überzeugungen der dreißiger und vierziger Jahre so entgegengesetzt, daß man der Vorzüge der Darstellung entweder nicht inne oder nicht froh ward.

Gleichfalls ein Erzähler von höherer Art und poetischem Gehalt, obschon ganz anderer Lebensanschauung, war der originelle Novellist Leopold Schefer aus Muskau in der Lausitz (1784—1860), der aus den zwanziger in die dreißiger und vierziger Jahre hinüberging, und ohne eigentliche Entwicklung bis an das Ende seines Lebens produktiv blieb. Nachdem er einige Jahre auf ausgedehnten Reisen in England, Frankreich, Italien, Griechenland, der Levante und der europäischen Türkei zugebracht und Fülle des Stoffs gesammelt hatte, lebte er über ein Menschenalter in der Stille seines Geburtsortes, unabläßig mit der poetischen Verarbeitung dieses Stoffes beschäftigt. Der Geist optimistischer Allgötterei, welcher Schefers didaktische Gedichte, das weitverbreitete „Laienbrevier“, die Sammlungen „Der Weltpriester“, „Vigilien“ und „Hausreden“ erfüllt und denselben bei allem Gedanken- und Bilderreichtum etwas Eintöniges, reizlos Salbungsvolles giebt, machte sich auch in den phantasievollen Novellen des Dichters geltend. Originelle Erfindung, farbenreiches Kolorit, tiefe und eigenartige Gemütslaute und eine ernste Anschauung menschlicher Irrtümer und Leiden geben diesen Novellen Wert und Bedeutung, aber bei aller Farbenpracht und poetischen Stimmung fehlte es den meisten derselben an einer klar motivierten, gleichmäßig entwickelten Handlung, an energischer Gestaltenzeichnung, es waltet etwas Traumhaftes und verschwommen Pantheistisches in ihnen vor. Jedenfalls gehörten sie zu den erzählenden Schöpfungen der jungdeutschen und politischen Periode der deutschen Litteratur, die einen bleibenden Gehalt aufwiesen.

Unter den nichtpolitischen Dichtern der dreißiger und vierziger Jahre fesselten einige frische Humoristen die Teilnahme kleinerer Kreise. Der poetisch begabteste und anmutigste derselben war August Kopisch aus Breslau (1793 bis 1853), von Haus aus Maler, seit einem längeren Aufenthalt in Italien vorwiegend litterarisch thätig. Ein origineller, durch und durch humoristischer Poet, der namentlich in seinen an Volkssage, Märchen und allerlei Schwank und Spuk angeknüpften Balladen, Romanzen und scherzhaften Liedern köstliche Laune, geniale poetische Wiedergabe der Naturlaute, lebendig-schalkhaften Vortrag bewährte, auch einige ernste Gedichte und Novellen von Bedeutung hinterließ. — Andere Humoristen schlossen sich dem Zug der Zeit zur erzählenden Poesie an. So Theodor von Kobbe aus Glückstadt (1798—1845), dessen kleine humoristische Erzählungen und Skizzen seine Versuche im historischen Roman und im Drama an Wert übertrafen, so der geistreiche und unstete Ernst Koch aus Singlis in Niederhessen (1808—1858), dessen humoristisches Capriccio „Prinz Rosa Stramin“ ein geistvoll lebendiges Buch war, so der liebenswürdige und feinsinnige Gustav Theodor Fechner (Dr. Mises) aus Großsärchen in der Lausitz (1801—1887), dessen „Stapelia Mixta“ und andere Humoresken an Jean Paul anknüpften, ohne eignen Gehalts zu entbehren.

Auch die Poeten ganzer deutscher Landschaften blieben von der Beteiligung an der Tendenzdichtung ausgeschlossen, soweit sie sich den in ihrer Heimat gegen diese Poesie aufgerichteten Schranken fügten. Alle Talente Deutschösterreichs, welche nicht als Censurflüchtlinge ihre Heimat verlassen oder unter dem Schild der Pseudonymität sich dem Heerbann der politischen Lyriker anschließen wollten, sahen sich durch äußeren Zwang, wie durch die Eigenart ihrer Bildung in die Bahnen einer harmloseren Litteraturauffassung gedrängt. Wo diese Auffassung zugleich erhaben und pathetisch wirken wollte, wie in den epischen Dichtungen des späteren Erzbischofs von Erlau Johann Ladislaus Pyrker aus Langh in Ungarn (1772—1847), in einer den siegreichen Zug Karls V erzählenden „Tunisias“ und einer späteren „Rudolphias“ (Rudolf von Habsburg) oder in den „Legenden der Heiligen“ des gleichen priesterlichen Dichters, ward sie unerquicklich langweilig und ließ den Unterschied der geistigen Entwickelung im engeren Deutschland und in Deutschösterreich stark empfinden. — Wo minder Großes erstrebt ward und eine angestammte Behaglichkeit und bequeme Leichtigkeit zu Gestalt und Wort kamen, wo die Lust am äußerlichen poetischen Spiel ein gewisses Recht hatte, wirkte die Geistesart der Österreicher günstiger. Immer aber blieb das Wort des Tiroler Dichters Adolf Pichler unwiderlegbar: „Ursprünglich guter Stoff ist in zuviel Wasser gelöst, da kann der Stoff weder das Fremdartige ausscheiden, noch das Eigenartige zum Kristall binden.“ Dies traf zu auf die dramatischen Dichtungen des gewandten Ludwig Franz Deinhardtstein aus Wien (1794—1859), dessen Schauspiele und Lustspiele, namentlich „Hans Sachs“, „Die rote Schleife“, „Das Bild der Danae“ sich durch gefällige Anlage, heiter lebendigen Ton auszeichneten, ohne durch schärfere Charakteristik

und vollendete Durchbildung die Bürgschaft der Dauer zu gewinnen; auf die epischen Anläufe des Arztes Ludwig August Frankl aus Chrast in Böhmen (geboren 1810), welcher lange Jahre als Sekretär der israelitischen Gemeinde in Wien wirkte, und sich von den „Sagen aus dem Morgenlande", zu den jugendlichen epischen Dichtungen „Colombo" und „Don Juan d'Austria", zu den kräftiger angelegten, seelisch vertiefteren und künstlerisch reiferen Dichtungen seiner späteren Jahre („Tragische Könige", „Der Primator" u. a.) erhob; traf zu auf die zahlreichen lyrischen Gedichte, Balladen und Romanzen des echt österreichischen Poeten Johann Gabriel Seidl aus Wien (1804 bis 1875), von denen nur einige zu innerer und äußerer Vollendung gediehen. Ein vielbelobter Sänger Altwiens wie Johann Nepomuk Vogl (1802 bis 1866), stand schon auf der Grenze der Plattheit und des selbstgenügsamen Dilettantismus; andere, Besseres versprechende Talente, wie die Lyriker Ludwig Halirsch (1802—1832), wie Joseph Emanuel Hilscher aus Leitmeritz (1806—1837) wurden früh vom Tode entrafft.

Auch die Dichter der deutschen Schweiz schlossen sich im allgemeinen der tendenziösen Bewegung in der deutschen Litteratur nicht an und dies galt nicht nur von den älteren, deren Bildung und erste Entwicklung zum Teil noch in das vorige Jahrhundert gefallen war, sondern auch von denjenigen, die ihre Hauptthätigkeit erst in der Blütezeit der Tendenz, in den dreißiger und vierziger Jahren, entfalteten. Zum älteren Geschlecht gehörten Johann Martin Usteri aus Zürich, der neben volkstümlich gewordenen Liedern die Idylle „De Vicari" und „Herr Heiri" in Züricher Mundart schrieb; Ulrich Hegner aus Winterthur (1759—1840), dessen „Molkenkur", „Salys Revolutionstage", „Suschens Hochzeit" schlichte, aber durch treue Beobachtung der Wirklichkeit ausgezeichnete Erzählungen waren; der Nichtschweizer, aber durch Wahl und ein langes Leben in der Schweiz zum Schweizer gewordene Heinrich Zschokke aus Magdeburg (1771—1848), welcher in einer Reihe von Jugendversuchen, unter ihnen das Schauspiel „Abällino der große Bandit" und der Roman „Alamontade der Galeerensklave" noch unter den Nachwirkungen der Sturm- und Drangperiode stand, in seinen späteren zahlreichen Novellen („Addrich im Moos", „Der Freihof von Aarau" u. a.) und Volkserzählungen („Das Goldmacherdorf", „Die Branntweinpest" u. a.) teils reine Unterhaltungs- teils Belehrungszwecke verfolgte und ohne tiefere Poesie mit natürlicher Einfachheit und leichtem Vortragston dauernd zu fesseln wußte. Unter den jüngeren Poeten der deutschen Schweiz trat Abraham Emanuel Fröhlich aus Brugg im Aargau (1799 bis 1865) zuerst als Fabeldichter auf und gab dann die epischen Dichtungen „Ulrich Zwingli" und „Ulrich von Hutten"; Thomas Bornhauser aus Weinfelden im Thurgau (1799—1856) behandelte in den größeren Gedichten „Heini von Steier" und „Rudolf von Werdenberg" ältere Stoffe der Schweizergeschichte, die freilich, ohne ihnen gerade Gewalt anzuthun, die Möglichkeit boten, sie mit demokratischem Pathos zu tränken, der Theolog Karl Rudolf Hagenbach aus Basel (1801—1874) versuchte „Luther

und seine Zeit" in einer Folge von Dichtungen episch zu spiegeln, Eduard Dorer-Egloff aus Baden im Kanton Aargau (1807—1864) bethätigte sich als Lyriker und durch eine Übertragung der neulateinischen Dichtungen des Johannes Sekundus.

In der jungdeutschen und politischen Periode der deutschen Dichtung schufen endlich einige große und eigentümliche Dichternaturen, welche ihrer wahren Bedeutung nach erst in der Folge gewürdigt zu werden vermochten, nachdem man sich auf die ursprünglichen Aufgaben und Lebensbedingungen wahrhafter Poesie gleichsam neu besonnen hatte. Die feinste, tiefste und liebenswürdigste, nicht aber die gestaltungskräftigste dieser Naturen war der Schwabe Eduard Mörike aus Ludwigsburg (1804—1875), längere Jahre Pfarrer zu Kleversulzbach bei Weinsberg, darnach in Mergentheim und Stuttgart lebend. Mörike zählte zu den anmutigsten und eigenartigsten deutschen Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts, ein Talent, welches recht eigentlich in eine andere Zeit gehört hätte, da es jeder Abstraktion und Reflection, jedem falschen Pathos und jeder außerpoetischen Tendenz instinktiv auswich. Mörikes poetische Laufbahn vor dem Publikum begann mit der Veröffentlichung des Künstlerromans „Maler Nolten", dessen poetisch phantasievolle Anlage, die seelische Tiefe und die Fülle echter lyrischer Stimmung den Forderungen der dreißiger Jahre ganz und gar nicht entsprachen. Der innere echte und scheinlose Reichtum der Mörikeschen Natur ward für einen enggezogenen Kreis in dem einzigen Band seiner Gedichte klar. In Ernst und Humor, in der frischen Einfachheit des volkstümlichen Lieds, wie in der erhöhten Stimmung, im feierlichen Ton der Hymne, in der Knappheit der echten Ballade, wie in der behaglichen Anschaulichkeit des Idylls, in Ausdruck des tiefsten Gefühls wie des geistvollen Witzes bewährt Mörike eine poetische Originalität, welche gewinnend und köstlich nachhaltig wirkt. Der Humor und die Gabe feinster und anschaulichster Kleinmalerei, welche das idyllische Meisterstück der Mörikeschen Gedichte „Der alte Turmhahn" durchdringen, beleben auch die reizendsten Bilder des Idylls vom Bodensee „Fischer Martin und die Glockendiebe", eine Schöpfung, die locker, ja lässig, fast willkürlich in der Komposition, aber unübertrefflich in den naiven und schalkhaften Einzelheiten ist. Zu diesen Dichtungen in gebundener Rede gesellten sich noch die Prosadichtungen „Das Stuttgarter Hutzelmännlein", die meisterhafte Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag", stimmungsreich und von höchster Klarheit und Wärme des Vortrags und die „Vier Erzählungen", welche bezeugen, daß Mörikes Phantasie den dunklen Gebieten des Traums und der Ahnung besonders nahestand.

In völlig anderer Landschaft und Umgebung, als der hochpoetische schwäbische Pfarrer, erwuchs um dieselbe Zeit die bedeutendste deutsche Dichterin, nicht nur der Periode, sondern der ganzen seitherigen Entwicklung der deutschen Litteratur überhaupt. Die Münsterländerin Annette Elisabeth Freiin von Droste-Hülshoff aus Schloß Hülshoff (1797—1848) besaß ein poetisches, namentlich ein schilderndes Talent ersten Ranges. Die sinnliche Fülle und Frische ihrer Naturwiedergabe, die Kraft und anschauliche Plastik

ihrer Erzählung, edle Empfindung und gemütvolle Wärme mußten auch von den Gegnern ihrer echt westfälischen, katholischen und feudal patriarchalischen Anschauung voll anerkannt werden. Im lyrischen Stimmungsbild, wie in der poetischen Erzählung (z. B. „Die Schlacht im Loener Bruch", „Der Geierpfiff", „Die Vergeltung", „Das Fräulein von Rodenschild", „Der Fundator", „Der Graue", oder in den „Heidebildern", der „Woche eines Landgeistlichen") bewährte sie, trotz mancher Mängel, trotz gelegentlicher Dunkelheiten, Härten, Sprödigkeiten der Form, eine hinreißende Lebendigkeit und Originalität. Die Treue der Naturbeobachtung, die Energie der Charakteristik belebte neben den poetischen auch ihre wenigen Prosaerzählungen, unter denen der Romananfang „Der Edelmann aus der Lausitz im Hause seiner Väter" ein Meisterstück poetischer Erfassung provinziellen Lebens war. Die aus Annette Drostes Nachlaß stammenden Gedichte „Das geistliche Jahr" bezeugten die tiefinnerliche gläubige Grundstimmung, die inbrünstige aber schlichte Frömmigkeit der Dichterin. Erst nach ihrem Tode begann man der eigentümlichen Erscheinung und dem echten und tiefen Leben in ihren Schöpfungen näher zu treten.

Eine Ausnahmestellung innerhalb der Litteratur der dreißiger und vierziger Jahre nahm ferner der Dichter und Erzähler Wilibald Alexis (Wilhelm Häring) aus Breslau (1798—1871) ein, insofern er mit einem Teil seiner poetischen und litterarischen Thätigkeit die Wandlungen der Anschauung und des Geschmacks begleitete, welche um die Wende der zwanziger und dreißiger Jahre eintrat. In seiner Jugend mannigfach von der Romantik beeinflußt und bestimmt, mit den Erstlingsromanen „Walladmor" und „Schloß Avalon" ein Schüler, ja ein kecker Kopist Walter Scotts, blieb er nach 1830 nicht frei von den Einwirkungen der jungdeutschen Gärung, dem verworrenen Verlangen nach dem Modernen und der Hereinziehung unpoetischer Elemente in die Poesie. Aber neben und über dieser eklektischen Befreundung mit den grundverschiedenen Bestrebungen der Romantik und der Tendenzlitteratur, gewann und behauptete Wilibald Alexis ein selbständiges Gebiet, das er zuerst mit dem Roman „Cabanis" betrat und auf dem er bis zum Ausgang seines Schaffens Herr blieb. Tiefe Heimatliebe, patriotischer Stolz, eine zu eigenem inneren Leben gewordene Anschauung und Kenntnis der märkisch-preußischen Geschichte, echt poetische Versenkung in die geheimnisvolle Wechselwirkung zwischen dem Boden, der Menschenart und der historischen Entwicklung des Landes, erhoben die historischen Romane des Dichters zu Schöpfungen von bleibendem Wert. In den Romanen „Cabanis", „Der falsche Waldemar", „Der Roland von Berlin", „Die Hosen des Herrn von Bredow", „Dorothea", „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", „Isegrim" zauberte Alexis eine Fülle echten Lebens, einen Reichtum voll ausgerundeter, der Landesart und der Geschichte der Mark entstammter Menschengestalten, packender Handlungen im Charakter der verschiedenen historischen Zeiten, doch für alle Zeiten fesselnd, menschlich wahr und eindrucksvoll hervor. „Wilibald Alexis hat tief in die Landschaften der Heimat, wie in die Menschen, von denen sie einst belebt

waren und jetzt belebt sind, hineingesehen, nicht wie ein Forscher, sondern wie ein Poet, seine Einbildungskraft hat die tausend sichtbaren Fäden, die sich von der Vergangenheit zur Gegenwart ziehen, ergriffen, hat tausend zerrissene wieder angeknüpft und zu einem schimmernden Gewebe verbunden. Er hat die alte Zeit in die neue hereingezogen, hat die Gestalten der Vergangenheit so frisch und unverkünstelt vor uns hingestellt, daß wir meinen ihnen ins Antlitz schauen, ihnen die Hand reichen zu können." (Stern.)

Um das Bild der Litteraturentwicklung während der Vorherrschaft der politischen Tendenzen zu vervollständigen, ist es notwendig, den Rundgang durch die Einzellitteraturen noch einmal anzutreten. Denn nahezu überall wiederholte sich die gleiche Erscheinung, daß neben den politischen Lyrikern, zwischen den im engsten und ausschließlichsten Sinne „zeitgemäßen" Schriftstellern Talente standen, welche für die Folge, kraft ihrer bleibenden Bedeutung, weit größere Wirkung gewannen, als die augenblicklich im Vordergrund der öffentlichen Teilnahme stehenden Wortführer und Matadore, aber in den Stimmungen der dreißiger und vierziger Jahre zunächst als beschränkte Begabungen erachtet wurden, welche den Zeitgeist entweder nicht verstanden oder sich ihm nicht gewachsen fühlten. In dem Maße, wie die Tendenzpoesie an unmittelbarer, hinreißender Wirkung und Allgemeingeltung verlor, wuchsen die Gestalten dieser nicht-politischen Dichter in den Augen ihrer Landes- und Zeitgenossen. Hier ersichtlicher, dort versteckter, wiederholte sich von den letzten vierziger Jahren an überall der gleiche Umschwung, überall aber blieb auch von der Anschauung der dreißiger und ersten vierziger Jahre ein unvergorener Rest zurück, der bis auf den heutigen Tag in Publikum und Kritik nachwirkt.

In der unserer deutschen Litteratur am nächsten stehenden dänischen Litteratur, in welcher sich die politische Poesie im engeren Sinne erst spät Bahn brach, war die bedeutendste Erscheinung fraglos der Märchendichter Hans Christian Andersen aus Odense auf Fünen (1805—1876), ein entschieden selbständiges, großes Talent, das mit vollem Recht schließlich zu einem Weltruf gelangte. Als Lyriker gab Andersen vorzügliche, volksmäßig-einfache Balladen, stimmungsvolle Naturbilder; seine Dramen: „Ahasverus", „Der Mulatte", „Agnete und der Meermann" und „Das Maurenmädchen" entbehrten der Konzentration und leidenschaftlichen Gewalt, welche in der dramatischen Dichtung entscheidend sind. Die größten bleibenden Leistungen Andersens liegen auf dem Gebiete des Romans und des Märchens. Hier allein konnte sich die tiefe und durch besondere Lebensschicksale befestigte Subjektivität Andersens völlig geltend machen und ausleben. Seine besten Romane: „Der Improvisator" und „Nur ein Geiger" sind im Grunde poetische Variationen zu dem Grundthema, welches das autobiographische Buch „Das Märchen meines Lebens" anschlägt. Die reizvolle Kleinmalerei, die elegisch-träumerische Stimmung dieser Romane, das echte Innenleben derselben, sichern ihnen dauernden Wert. Noch höher als sie sind Andersens „Märchen" mit ihren von Alt und Jung empfundenen Vorzügen zu stellen. Phantasievoll, an Motiven, Empfindungen und Tonarten überreich, naiv und

kindlich, tiefsinnig und geistvoll, tragisch und komisch, eine Welt in ihren eigentümlich geschliffenen Zauberspiegel aufnehmend, erscheinen Andersens Märchen nicht alle gleich vollendet, aber die besten und vollendetsten haben in der modernen Litteratur nicht ihres Gleichen. Den Märchen verwandte Dichtungen des Dichters waren sein „Bilderbuch ohne Bilder" und seine „Historien", welche die poetische Natur Andersens, das Talent, seinen flüchtigsten und geheimsten Träumen Gestalt zu geben, ebenso wie die Märchen bezeugten.

Zeitgenossen Andersens und gleich ihm der Tendenzpoesie abgewandt, waren die Dichter Christian Winther aus Fensmark (1796—1876), Lyriker, Epiker, Novellist, dessen Romanzenkranz „Des Hirsches Flucht" durch frische Erzählerkraft, reine Empfindung und einen echten Hauch heimatlich-dänischer Natur sich auszeichnet und dessen Novellen und Erzählungen, trotz einer gewissen Hinneigung zum gespenstig Romantischen, Feinheit und Originalität der Charakteristik, lebendigen Vortrag aufweisen; Henrik Hertz aus Kopenhagen (1798—1870), welcher der dänischen Litteratur eine Anzahl von lebendigen Lustspielen und die romantischen Dramen „Svend Dyrings Haus" und „König Renés Tochter", sowie eine Reihe vorzüglicher lyrischer und kleiner erzählender Dichtungen gab; endlich der volkstümliche jütländische Erzähler Steen Steensen Blicher aus Vium bei Viborg (1782—1848), ein Landpfarrer, welcher das Leben der dänischen Provinz und namentlich Jütlands, in seinen Gedichten und Erzählungen mit Treue und Lebendigkeit schilderte und als der eigentliche Vorläufer der späteren realistischen Schule in Dänemark angesehen werden muß. Gegenüber den künstlerischen Bestrebungen Andersens oder Winthers ward die Heimatliebe, die energische Sympathie Blichers auch für das Unschöne und Unerquickliche im dänischen Leben, nachmals von seinen Lobrednern tendenziös ausgebeutet. Auch das war eine Erscheinung, welche sich in der Periode der Tendenzpoesie häufig genug wiederholte und wahrlich nicht der dänischen Litteratur allein angehörte.

Daß innerhalb der großen englischen Litteratur ein eigentliches Bedürfnis nach Tendenzpoesie im festländischen Sinne kaum existierte, die politische Lyrik nur eine geringe Ausbreitung erlangte und zumeist, gegenüber den ungeheuren gesellschaftlichen Mißständen Englands und namentlich Londons, ganz naturgemäß eine soziale Färbung erhielt, daß die ganze Entwicklung der englischen Litteratur und die besondere Bildung des englischen Publikums, Verkündigungen vom Beginn einer neuen Epoche, wie sie in Deutschland üblich waren, ausschlossen, ward schon früher angedeutet. Innerhalb der englischen Litteratur gab es zur Zeit nicht Richtungen und Schulen, sondern Individualitäten und Naturen. Das aber war auch innerhalb der englischen Voraussetzungen poetischen Schaffens und poetischer Wirkung niemals zu vermeiden, daß eine und die andere hervorragende Natur poetischen und außerpoetisch-lehrhaften Zwecken zugleich zu genügen strebte und daß aus diesem Doppelbestreben eine so eigentümliche Art der Darstellung hervorging, wie sie der große realistische Romandichter aufweist, der in den dreißiger und vierziger Jahren in den Vordergrund der englischen Litteratur trat.

Charles Dickens aus Landport bei Portsmouth (1812—1870), welcher nach entbehrungsvoller Jugend seine Laufbahn als Berichterstatter (Reporter) von Londoner Zeitungen begann, widmete sich seit dem Erfolg seiner „Pickwickier“ ausschließlich dem litterarischen Beruf im höheren Sinne. Seit 1860 trat Dickens als Vorleser seiner eigenen Schriften in England und Amerika auf und starb, bald nachdem er die letzten Abschiedsvorlesungen gehalten hatte und zur ausschließlich litterarischen Thätigkeit zurückgekehrt war, auf seiner Besitzung zu Gadshill am 9. Juni 1870. Dickens' humoristische und ernste Romane bezeugen eine gewaltige Phantasie, eine poetische Entwickelung, welche eine Fülle der schärfsten und mannigfachsten Lebensbeobachtung, eine schier unerschöpfliche Stimmungskraft in sich einschließt, sie verbanden die unmittelbarste, sinnlichste Gegenständlichkeit und die echt schöpferische Enthüllung verborgener seelischer Vorgänge, sie waren vom Lichte echtester Fröhlichkeit, des genialsten Humors durchstrahlt und von den Wolken tiefster Schwermut und elegischer Trauer überschattet. In ihrer Komposition oft ungleich, ja willkürlich, erschienen doch alle seine Romane, was Kunst der Situationsschilderung, was Energie und Reichtum der Charakteristik anlangte, als Meisterwerke. Wenn schon in seinen Jugendarbeiten der geniale Humorist da und dort zum schneidenden Satiriker wurde, wenn er in gewissen Episoden des „Oliver Twist“ und „Nicholas Nickelby“ gewisse Mißstände des englischen Gemeindelebens, Schullebens, mit bewußter Tendenz geschildert hatte, so zeigte er sich in den späteren größeren Schöpfungen als den unerbittlichen Gegner der Dämonen, welche vor allem auf dem gesellschaftlichen Dasein Englands lasten: der harten Geldbrutalität und der respektablen Heuchelei. „Seit er mit der Meistergestalt des Architekten Pecksniff in „Martin Chuzzlewit“ die Heuchelei, mit der noch großartigeren Figur des Mr. Dombey in „Dombey und Sohn“ die Geldbrutalität ins Herz getroffen, setzte er den Kampf mit steigender Zuversicht und Energie unabläßig fort.“ (Stern.) Gegenüber der Gespreiztheit, der Lüge und dem unfruchtbaren Hochmut, von welchen er das Leben der oberen Zehntausend in England beherrscht sah, betonte er die gesunde, freimachende Arbeit und die werkthätige Liebe, welche in einfach menschlicher Teilnahme Not lindert und das Schicksal der Einzelnen befriedigend gestaltet, als die Quellen erquickenden und wahrhaftigen Lebens. Dickens Glauben an weitere ideale Mächte des menschlichen Daseins war merkwürdig gering und obschon er die phantasielose Nüchternheit und den brutalen Materialismus der Manchestermänner schonungslos angriff, so huldigte er doch einer demokratischen Anschauung, welche das Große und Außerordentliche im Leben, wo es über den Alltag hinausragen wollte, feindselig ansah oder schlechthin leugnete. Selbst die Schönheit galt ihm wenig, wo sie mit seiner Lebensphilosophie in Widerspruch stand. — Doch leben in zahlreichen seiner Erfindungen jene erquickliche unbewußte Anmut, jene herzergreifende Innerlichkeit und Wärme, welche, gewollt oder nicht gewollt, zur Schönheit führen.

In der Reihe seiner Werke waren „Die Pickwickier“, „Meister Humphreys Wanduhr“, „Oliver Twist“ und „Nicholas Nickelby“

vom genialsten Humor und der gleichsam noch jugendlichen Freude an der überströmenden Fülle komischer Schilderung durchdrungen. — Mit „Barnaby Rudge" gab der Dichter eine Art historischen Romans, welcher die gepriesenen altenglischen Zustände mit grellem Licht beleuchtete. Doch trat Dickens rasch auf sein eigenstes Gebiet, die Darstellung der Gegenwart, zurück. Hier bewährte er die volle Stärke seiner eigentümlichen Begabung in den Romanen: „Martin Chuzzlewit", „Dombey und Sohn" und dem mit autobiographischen Episoden besonders reich ausgestatteten Meisterwerke „David Copperfield", welche die volle Reife seiner Kunst und das stärkste Gleichgewicht der poetischen und jener anderen Elemente zeigen, die man wohl als tendenziöse bezeichnen konnte. Schon mit dem Roman „Bleakhouse" begann die Reihe jener Schöpfungen, in denen dies glückliche Gleichgewicht nicht völlig mehr obwaltet und eine Verschiebung zu gunsten von Absichten und Lieblingsvorstellungen Dickens eintrat, welche mit seiner poetischen Weltdarstellung nichts zu thun hatten. Die grellen Übertreibungen und herb-prosaischen Momente, welche einen Roman wie „Harte Zeiten" durchziehen, kehren zwar in den Romanen „Klein Dorrit", „Zwei Städte" und „Große Erwartungen" keineswegs in gleicher Stärke wieder, alle diese Werke haben vielmehr zahlreiche Episoden, in denen die ursprüngliche Stimmungsgewalt, seltener der alte Humor des Dichters, aufs neue walten, alle weisen eine Anzahl interessanter, voll ausgerundeter Charaktere auf. Aber ein Beigeschmack bitterer Satire, tendenziöser Übersteigerung der angeschauten Wirklichkeit, abenteuerlicher Effektlust, verleugnete sich in allen nicht und trat in den beiden letzten Werken Dickens „Unser gemeinsamer Freund" und dem unvollendeten „Edwin Drood" noch stärker hervor. — Unter den kleineren Erzählungen des Dichters gehörten vor allen die Weihnachtserzählungen wie „Ein Weihnachtslied", „Das Heimchen auf dem Herde", „Der Besessene, oder der Pakt mit dem Geist", „Doktor Marigolds Rezepte" und zahlreiche andere, sämtliche voll poetischer Einzelheiten, aber auch sämtlich in den Dienst einer lehrhaften, moralisierenden Absicht gestellt, zu seinen bleibenden Leistungen.

Während Dickens als freier Humorist begonnen und sein außerordentliches poetisches Talent mehr und mehr in den Dienst nicht nur einer allgemeinen Tendenz, sondern auch bestimmter, unmittelbar praktischer Zwecke gestellt hatte, erhob sich ein Dichter, welcher in seinen Anfängen ganz und gar einen Tendenzschriftsteller zu weissagen schien, zur Höhe eigentümlicher dichterischer Weltanschauung und Weltschilderung. Dies war der poetische Rektor von Eversley in Hampshire Charles Kingsley aus Holne in Devonshire (1819—1875), eine tiefe und kühne Natur, welche in einem thatfreudigen und werkthätigen Christentum, wie es der Gegenwart abhanden gekommen, die Versöhnung, die Erneuerung erblickte und der Welt der Gegenwart Zustände und Menschen vergangener Tage wie einen Spiegel vorhielt, in dem sie sich erkennen mochte. Die sozialen Romane Kingsleys: „Alton Locke, Schneider und Dichter" und „Gährung" brachten die wildesten Zweifel an der

herrschenden Weltordnung zum Ausdruck, sie waren, wie der Titel der zweiten besagte, dem Gärungsprozeß in der modernen Welt entstammt. Seine volle Kraft entfaltete Kingsley erst in spätern Schöpfungen, unter denen die historischen Romane „Hypatia, oder neue Feinde mit altem Gesicht“, eine Geschichte aus dem fünften Jahrhundert n. Chr., in deren Mittelpunkt die durch den christlichen Pöbel von Alexandria ermordete heidnische Philosophin Hypatia steht, „Gen West“! („Westward ho“!), welcher die Abenteuer des Sir Amias Brigh unter der Regierung der Königin Elisabeth, das ungeheure Ringen zwischen England und Spanien, zwischen der alten und neuen Kirche, in einer kräftigen Erfindung farbenreich verkörpert, „Hereward“ die bedeutendsten sind, während die Erzählung „Zwei Jahre sinds her!“ uns wieder in die Gegenwart, in die Zeit nach dem Krimkrieg versetzt. Interessante und lebensvolle Werke Kingsleys waren auch das Gedicht „Andromeda“ und das Drama „Die Tragödie einer Heiligen“, in welcher die heilige Elisabeth als Vertreterin der mittelalterlichen Askese und der Werkheiligkeit erscheint, die nicht Leben sondern Tod weckt. — Charles Kingsleys jüngerer Bruder, Henry Kingsley aus Holne (1830—1876) erwarb sich als Romanschriftsteller mit den „Erinnerungen Gottfried Hamlyns“, den Romanen „Ravenshoe“, „Austin Elliot“, „Leighton Curt“ und der historischen Erzählung „Margarete die Alte“ Auszeichnung. — Eine Kingsley verwandte Grundanschauung offenbaren auch die Dramen von Richard Hengist Horne aus Edmonton (1804—1884) „Johannes der Täufer“, „Hiob“, „Judas Ischariot“; die Erzählungen von Edward Jenkins (geb. 1838 zu Bangalur in Indien) „Ginxs Baby“ und „Klein Hodge“ und die erzählenden Gedichte von Arthur Jos. Mauby aus Clifton (geb. 1828) „Benoni“ und „Dorothea“, die allerdings erst in der folgenden Periode hervortraten.

In dem Menschenalter zwischen 1820 und 1850 war es auch, wo die europäischen Litteraturen in der englisch-amerikanischen Litteratur der großen Republik der Vereinigten Staaten eine Schwester in der neuen Welt erhielten. Mit den Pilgervätern, den englischen Puritanern des siebzehnten Jahrhunderts, war das Element nach Nordamerika gelangt, welches in kraftvoller und rascher Verbreitung und Entwicklung allen sonst vorhandenen sich gesellte, alle andern durchdrang und beherrschte. Wohl sammelten sich in dem am Ende des achtzehnten Jahrhunderts neubegründeten Freistaate die Europamüden aller Länder, wohl wurden den alten englischen Kolonien ehemalige französische und spanische Lande angegliedert, wohl fanden alle Sprachen, Glaubensbekenntnisse und Meinungen in der riesig wachsenden Union eine Freistätte, aber maßgebend und bildend blieben allein durch lange Jahrzehnte die englischen Teile des werdenden neuen Volkes und an die Litteratur des englischen Mutterlandes lehnten sich die ersten poetischen Versuche, die Anfänge eines litterarischen Lebens in den Vereinigten Staaten an. Währte es doch manches Jahrzehnt, bis zwischen untergeordneten und unselbständigen Nachahmungen englischer Vorbilder einzelne Poeten auftauchten, die wenigstens ihre Stoffe, einzelne ihre Handlungen und Charaktere, aus

der amerikanischen unmittelbaren Umgebung zu schöpfen wagten. Der Zeit nach fiel das Auftreten der ältesten nordamerikanischen Dichter von einiger Bedeutung mit der Blüte der englischen Romantik zusammen, ein gewisser romantischer Hauch durchwehte auch die frühesten Schöpfungen der nordamerikanischen Litteratur, welche künftige selbständige Entwicklung verhießen. Die ältesten unter diesen Poeten waren Richard Henry Dana aus Cambridge in Massachusetts (1787—1879), der die Szenerien seiner Heimat für erzählende Dichtungen wie „Matthew Lee, der Bukanier“ glücklich verwendete und in dessen lyrischen Gedichten noch etwas von der alten gläubigen Innigkeit der Puritaner lebt, William Cullen Bryant aus Cummington (1794—1878), der im höchsten Alter noch die Säkularfeier der Republik, in deren ersten Jahrzehnten er geboren war, poetisch begehen konnte und welcher in seiner Lyrik sinnige Betrachtung, poetische Andacht mit stimmungsvoller Naturschilderung verband, Brockden Brown aus Philadelphia (1771 bis 1810), der erste Erzähler der neuen amerikanischen Litteratur, welcher in psychologisch interessanten Romanen „Ormond“, „Arthur Morwyn“, „Edgar Huntley“, „Clara Howard“ u. a. den europäischen Genossen nicht unebenbürtig zur Seite trat. Nach Europa hinüber drang erst der Ruf eines Schriftstellers, wie James Fenimore Cooper aus Burlington in New-Jersey (1789—1851), welcher in entschiedener aber glücklicher Nachahmung Scotts die Landschaft und Vergangenheit Amerikas zur Basis seiner erzählenden Darstellungen wählte. Mit großem Glück ergriff er die Erinnerungen der Ansiedler, die Geschichten ihrer Kämpfe und Beziehungen mit der indianischen Ureinwohnerschaft des Landes, die Überlieferungen der Feldzüge gegen die Franzosen und des Unabhängigkeitskrieges, knüpfte an die mündlichen Überlieferungen an, die zu Anfang des Jahrhunderts noch zahlreich umliefen, und gestaltete aus ihnen die Reihe seiner besseren Werke wie „Lionel Lincoln“, „Der Spion“, „Der letzte der Mohikaner“, „Die Pioniere“, „Der Pfadfinder“, „Die Prairie“, auch den Seeroman „Der Pilot“, in denen allen eigentümlich amerikanische Motive und Gestalten eine gewisse erste Selbständigkeit der transatlantischen englischen Litteratur bekundeten.

Auch eine zweite Generation der amerikanischen Dichter ging noch in die Schule der europäischen Romantik. Das Haupt dieser Generation war Henry Wadsworth Longfellow aus Portland in Maine (1807—1882), lange Jahre hindurch Professor an der berühmtesten Hochschule der Vereinigten Staaten, der Universität zu Cambridge. Wie er seine Bildung in Europa und zumeist in Deutschland gewonnen hatte, so waren seine Erstlingswerke, die „Balladen“, das Schauspiel „Der spanische Student“ und der Roman „Hyperion“, auch noch das Mysterium „Christus“, geradezu Nachahmungen deutscher Vorbilder, erst im Verlauf seiner Entwicklung gewann Longfellow die Selbständigkeit, sich frei auf amerikanischen Boden zu stellen. So wurden die späteren Dichtungen, die poetischen Erzählungen „Evangeline“ und „Miles Standish' Freierschaft“, die Indianersage „Das Lied von Hiawatha“ und die Novelle „Kavanagh“, sowie eine Anzahl höchst an=

mutiger und farbenreicher lyrischer und lyrisch-epischer Gedichte die Hauptleistungen Longfellows. In den vierziger Jahren trat auch er in die Reihe der politischen Dichter, insofern er in den ergreifenden „Sklavenliedern" seiner Sorge über die Schmach und Gefahr der in seinem Vaterlande fortbestehenden Sklaverei Ausdruck gab. Es ward ihm vergönnt, im blutigen Bürgerkriege den Kampf und Sieg des Nordens und die Hinwegtilgung dieser Schmach zu erleben. Eine völlig andere Natur als der lichte und poetisch-heitere Longfellow war sein genialer Zeitgenosse Allan Edgar Poe aus Boston (1809—1849), der in Haltlosigkeit und Trunksucht elend zu Grunde ging, aber trotz dessen in seinen Gedichten und Novellen der amerikanischen Litteratur Meisterstücke hinterließ, voll düsterer Energie, voll einer schauerlichen Melancholie, voll einer Poe eigentümlichen Romantik und wiederum mit einem unbarmherzigen Realismus durchsetzt. Ohne anderes Gemütsleben, als eine bittere Trauer über die Nichtigkeit und Verächtlichkeit alles Menschlichen, besaß Poe starke Phantasie, ein seltenes künstlerisches Talent des Fesselns und Spannens, ausgeprägte Eigenart des Stils. Mit Longfellow und Poe im gleichen Alter stand der „Quäkerdichter" John Greenleaf Whittier aus Haverhill in Massachusetts (geboren 1807), welcher neben vortrefflichen Balladen und Idyllen (unter den letzteren das allbekannte „Eingeschneit") hauptsächlich patriotisch-politische Dichtungen gab. Seine „Stimmen der Freiheit" und die Lieder „Aus der Kriegszeit" reichten vom Ende der vierziger Jahre bis über den Krieg der Nord- und Südstaaten hinaus, in welchem Whittier natürlich begeistert, ja fanatisch auf der Seite des Nordens stand; das altpuritanische religiöse und das moderne demokratische Pathos flossen in seiner Poesie wirksam ineinander. — Auch James Russel Lowell aus Boston (geb. 1819) schlug in seiner Lyrik, sowie dieselbe nicht dem Ausdruck seiner unmittelbarsten Empfindungen, Naturseligkeit und Liebesseligkeit galt, die Töne an, mit denen Longfellow und Whittier den Zorn und Eifer Amerikas gegen die Sklaverei wachgerufen hatten. — Eine lyrische Dichterin von entschiedenem Talent, die ihr Vorbild in P. B. Shelley fand und sich vorwiegend elegisch gestimmt zeigt, erwuchs der neuen amerikanischen Litteratur in Francis Sargent Osgood aus Boston (1816—1850), welche einen Teil ihres Lebens in England verbrachte, aber ihre Anerkennung doch bei den Amerikanern fand. —

Ein Schriftsteller, der seiner Bildung und Lebensrichtung nach unfähig war, sich mit der modernen Tendenzpoesie zu befreunden und der um alle geistigen Einflüsse der zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre schier unbekümmert seinen Weg ging, war Washington Irving aus New-York (1783 bis 1859), dessen humoristische „Geschichte von New-York von Dietrich Knicker Boker", dessen allverbreitetes „Skizzenbuch", die „Erzählungen eines Reisenden" durch eine gewisse Anmut des Vortrags und lebendige Beobachtung sich auszeichneten. Aus Washington Irvings Schule gingen mehrere Novellisten und Skizzisten hervor, so Theodor Sedgwick Fay aus New-York (geboren 1807), längere Jahre amerikanischer Gesandter in Berlin, dessen

Novellen „Norman Leslie", „Gräfin Ida", „Hoboken" u. a. um einer gewissen psychologischen und stilistischen Feinheit willen gerühmt wurden, so Charles Fenno Hoffmann aus New-York (1806—1884), dessen „Winter im Westen" und die Novellen „Greyslaer" und „Vanderlyn" ihrer Zeit einen großen Leserkreis fanden, so Robert Montgomery Bird aus New-Castle in Delaware (1805—1854), der mit seinem Roman „Calavar" ein Bild des aztekischen Mexiko im Jahrhundert der spanischen Eroberung und in „The nick of the woods" ein solches der Kämpfe zwischen den ersten europäischen Ansiedlern in Kentucky und den Indianern zu geben suchte, dessen Skizzenbuch „Peter Pilgrim" sich Washington Irvings Darstellungsart am meisten annäherte.

Die weitere Entwicklung der nordamerikanischen Litteratur fiel schon mit der Wendung zusammen, welche die poetische Litteratur nach den Sturmjahren 1848 und 1849 fast im gesamten Europa nahm. Mit dem Anwachsen der Union, der größeren Mannigfaltigkeit der Kultur war auch ein wissenschaftlicher und poetischer Aufschwung verbunden, wenn schon das geistige und namentlich das künstlerische Leben in den Vereinigten Staaten noch immer in einem ungeheuren Mißverhältnis zur Gewalt und Ausdehnung des materiellen Daseins stand. Immerhin ward im vierten und fünften Jahrzehnt unseres Jahrhunderts ersichtlich, daß auf amerikanischem Boden, in der ererbten englischen Sprache ein neues Leben, eine neue Volksseele nach poetischem Ausdruck ringe, neue Kräfte und eigentümliche geistige Bedürfnisse sich regten. Anders stand es zu dieser Zeit im romanischen Nord- und Südamerika, wo aus den jahrzehntelangen wilden und blutigen Unabhängigkeitskämpfen eine Monarchie — die brasilianische — und eine Reihe spanisch-amerikanischer Republiken hervorgegangen waren. Mit einziger Ausnahme Brasiliens, gingen in diesem befreiten Amerika die kümmerlichen Ansätze der Bildung und der Kunst, welche vorhanden waren, großenteils zu Grunde. Auch in Brasilien währte es manches Jahrzehnt, bevor sich, als Seitenzweig der portugiesischen Litteratur, eine besondere brasilianische Litteratur entfaltete, der erste namhafte Dichter derselben, Manuel Araujo Porto Alegre aus Rio Pardo (geboren 1806), schrieb ein episches Gedicht „Colombo", in welchem er den Entdecker der neuen Welt feierte und veröffentlichte in den vierziger Jahren jene „Brasilischen Dichtungen" (Brasilianas), welche von schwungvoll patriotischer Gesinnung getragen, die stolzesten Zukunftshoffnungen für das südamerikanische Kaiserreich ausdrückten. Araujo ward ein Vorbild für die jüngere brasilianische Poeten- und Schriftstellergruppe, welche erst der nächsten Periode angehört.

Daß auch in Frankreich eine besondere politische Lyrik um deswillen nicht in den Vordergrund treten konnte, weil beinahe die gesamte französische Litteratur während der beiden Jahrzehnte des Bürgerkönigtums von Zeittendenzen und Zeitstimmungen erfüllt war, weil höchstens die äußersten radikalen Parteien noch gelegentlich in die Lage kamen, durch die Poesie verheißen und verkünden zu müssen, was sie zunächst nicht erstreben durften, ergiebt jeder Blick auf die massenhafte und zum Teil hochbedeutende litterarische Produktion von Paris

zwischen 1830 und 1848. Es zeugt für die wahrhafte Kraft und Wärme, das echte Gestaltungsvermögen und den echten Gedankenreichtum, welche neben einer Überfülle von phantastischer Überhitzung, unreiner Glut, von fratzenhafter Großmannssucht und ungesunder Reflection doch auch vorhanden waren, daß die französische Dichtung während der gedachten Periode eine Reihe unvergänglicher und bleibend wirksamer Schöpfungen aufzuweisen hatte. — Seit dem Anfang der vierziger Jahre erhob sich gegen die herrschende Richtung, gegen Romantik und leidenschaftliche Tendenzpoesie, gegen die der Zeit dienende und von ihr abhängige Litteratur eine Reaktion, welche bald als Neuklassizismus, bald als Schule des gesunden Menschenverstandes („bon sens") bezeichnet, nicht mehr und nicht weniger als ein Versuch war, die genialen aber ungesunden Begabungen durch korrekte, künstlerisch-verständige, maßvolle Mittelmäßigkeiten abzulösen.

Zu den Dichtern dieser neuen, an der klassischen Litteratur des siebzehnten Jahrhunderts neu geschulten Richtung gehörten François Ponsard aus Vienne (1814—1867), dessen Erstlingstragödie: „Lucretia" dem Neuklassizismus, dem „bon sens" Bahn brach, der aber mit seinen späteren dramatischen Werken „Agnes von Meran", „Charlotte Corday", „Odysseus", „Horaz und Lydia" nur vorübergehende Wirkungen zu erzielen vermochte. Dagegen setzten sich die Dramen „Geld und Ehre" und „Die Börse", welche sich nur in der Form der alten Komödie annäherten, dem Stoffe nach Konflikte des modernen Lebens behandelten, mit Recht in Ansehen und erzielten eine tiefere Wirkung. Innerlicher und lebendiger als Ponsard zeigte sich Emile Augier aus Valence (geboren 1820), welcher neben lyrischen Gedichten durch eine Reihe von ernsten Dramen und dramatischen Sittenbildern, sich als einer der ernstesten und der Würde des poetischen Berufs bewußtesten Poeten des neueren Frankreich bewährte. Die Erstlingsdramen „Der Gifttrank", „Gabriele" u. a. hatten große Vorzüge der Form, aber erst mit den Schauspielen „Olympias Ehe", „Die armen Löwinnen", „Die Schamlosen", „Giboyer Sohn", „Die Ansteckung", „Löwen und Füchse", „Die Fourchambault" u. a., welche sämtlich in der Zeit des zweiten Kaiserreichs und der dritten Republik entstanden und mit denen sich Augier der modisch und herrschend gewordenen poetischen Verherrlichung des Lasters entgegenwarf, führten ihn zur Höhe unmittelbarer, ernst ergreifender Lebensdarstellung. — Dem Neuklassizismus im engeren Sinne huldigte der Lyriker und Epiker Joseph Autran aus Marseille (1813—1877), dessen „Gesänge vom Meer", die Tragödie „Die Tochter des Äschylos", die epischen Dichtungen „Milianah" und „Die Sage von den Paladinen" echt akademische Vorzüge: Glätte der Verse, würdevolle Haltung aufweisen. — Der Romandichter und Dramatiker Emile Souvestre aus Morlaix (1806 bis 1854) war der Schule des „bon sens", wenn nicht angehörig, doch innerlich verwandt. Die Idylle in Prosa „Der Philosoph in der Dachstube", „Am Kamin", „Unter der Laube" und „Das Familientagebuch", welche im Gegensatz zur fieberheißen, titanischen Leidenschaft der zeitgenössischen

Litteratur, das Glück des sinnigen Begnügens und der Beschränkung schilderten, waren erfreulicher, als Souvestres Schauspiel „Der Fabrikant“ und der Tendenzroman „Verworfene und Erwählte“. Den Ton, den Souvestre in jenen Idyllen zu treffen versuchte, hatte der ältere Genfer Novellist Rodolphe Töpffer (1790—1846) in seinen „Genfer Novellen“ längst reiner und voller angeschlagen. Der liebevolle Blick für das Kleinleben, die pietätvolle Anhänglichkeit an ehrwürdige Zustände, der Natursinn in Erzählungen wie „Die Bibliothek meines Oheims“, „Rosa und Gertrud“, „Das Pfarrhaus“ und andere wirkten, obwohl sie von einem Provinzialen ausgingen, doch entschieden auf einzelne Vertreter der Pariser französischen Litteratur. — Feinheit der Empfindung und lebendigen Zug zur Einfachheit legte auch Jules Sandeau aus Aubusson (1811—1883) an den Tag. In den Romanen „Ferdinand“, „Das Fräulein von Seiglière“, „Der Möwenfels“ u. a. herrschte lebendiger Natursinn und liebenswürdige Schlichtheit; die beiden Stücke, welche Sandeau mit Emile Augier zusammenschrieb, „Der Prüfstein“ und „Der Schwiegersohn des Herrn Poirier“ waren von gesundem Leben erfüllt. In ähnlicher Weise wie Sandeau hielt die Dichterin Delphine von Girardin geb. Gay (1804—1855), die Gattin des einflußreichen Journalisten Emile de Girardin eine Richtung ein, die sie dem Neuklassizismus und der Schule des bon sens näherte. In ihren lyrischen Jugenddichtungen, den „Poetischen Versuchen“ und „Neuen poetischen Versuchen“, wie in späteren Gedichten verleugnete sie niemals die Hinneigung zu jener frostig eleganten Rhetorik, die den Franzosen für lyrische Poesie gilt und so ward es ihr später leicht sich in den für die Rachel geschriebenen Tragödien: „Judith“ und „Kleopatra“ und den Komödien: „Die Schule der Journalisten“ und „Lady Tartuffe“ den Ponsardisten anzuschließen. Lebensvoller und anmutiger waren die kleinen dramatischen Proverbes „Der Ehemann ist schuld“, „Freude macht Furcht“, „Eine Frau, die ihren Mann verabscheut“ und einige kleinere Erzählungen. —

Während der Periode der Tendenzpoesie, der politischen Lyrik, vollzog sich ferner die allmähliche Wiedererstehung oder Neuerstehung einiger Litteraturen, welche seither keine Teilnahme beanspruchen konnten und auch jetzt sich mit einem sehr bescheidenen Platz innerhalb der Weltlitteratur begnügen mußten. Ohne Frage war diese Neubelebung zum guten Teil ein Ausfluß politischer Bewegungen und Zustände, und namentlich im Osten und Südosten Europas wurden Bestrebungen und Ansprüche seither mundtoter Völker und Stämme vernehmlich laut. Es hatte zunächst auch mehr politische als litterarische Bedeutung, wenn eine verschollene Nation um die andere ihren Platz in der Kulturgeschichte wie in der Litteratur zurückbegehrte. Der Kultus der Nationalität, den das achtzehnte Jahrhundert beinahe geächtet hatte, stand im neunzehnten wieder in voller Blüte und jene Staaten, die wie Österreich und das türkische Reich ein Völkergemisch aufwiesen, mußten an gewissen litterarischen Bestrebungen politische Gefahren erkennen, denen sich nicht mehr entrinnen ließ.

Seit dem dritten oder vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts war in Österreich wieder von einer böhmischen (tschechischen) Litteratur die Rede. Schon einmal, in der Periode, die von den Hussitenkämpfen des fünfzehnten Jahrhunderts bis zum Unheil des dreißigjährigen Krieges reichte, hatte das halb slawische, halb deutsche Böhmen poetische Leistungen und Versuche in jener slawischen Landessprache gesehen, die dann im achtzehnten Jahrhundert und noch im Anfang des neunzehnten aus dem Munde der Gebildeten so gut wie verschollen war. Nur wenige Gelehrte erinnerten sich noch des kurzen goldenen Zeitalters der tschechischen Poesie in den ersten anderthalb Jahrhunderten der Neuzeit. Die Schlachtlieder der Taboriten, der fanatischen Streiter für den Laienkelch, die Gedichte des Prinzen Hynek von Podiebrad (1452—1493), des Stibor von Cimburg, des Bohuslav Lobkowitz von Hessenstein gehörten der wilden hussitischen Erhebung und jenen Jahrzehnten an, in welchen die böhmischen Utraquisten sich einer besondern und vielbestrittenen Unabhängigkeit von Rom erfreut hatten.

Im sechzehnten Jahrhundert waren die Nachwirkungen der hussitischen mit den Einwirkungen der lutherischen Reformation zusammengeflossen, auch die Renaissancebildung hatte ihren Weg nach der Moldau gefunden und die alte Landeshauptstadt und Universitätsstadt Prag, die unter Kaiser Rudolf II. auch kaiserliche Residenz war, sah einen Kreis böhmischer Dichter in ihren Mauern, welcher der Reformation wie der Renaissance zugleich seine Bildung dankte. Der hervorragendste dieser Dichter Simon Lomnicki von Budecz (1560—1622?) sah die Tage des höchsten nationalböhmischen Glanzes, aber auch jene des tiefen Falls, er überlebte die Schlacht am weißen Berge und verscholl nach der Demütigung Böhmens in dem Elend, das damals über Tausende kam. Seine „Geistlichen Gesänge“ klangen noch eine Zeit lang unter den protestantischen böhmischen Flüchtlingen (Exulanten) fort, seine rhetorisch-allegorischen Dichtungen „Der Sack“, „Die Pfeile Cupidos“ wirkten wenig über seinen Tod hinaus. Die andächtige Poesie der Exulanten erlosch bald nach dem Westfälischen Frieden, der jede Hoffnung hinwegnahm, die seit 1622 in Böhmen siegreiche Gegenreformation noch einmal zu überwinden. Ein letzter Vertreter böhmischer Litteratur des goldenen Zeitalters war der Bischof der böhmischen Brüderunität, der Schöpfer der wissenschaftlichen Pädagogik, Amos Komensky (Amos Comenius) aus Nivnitz in Mähren (1592—1671), dessen Gedichte und allegorischen Schriften der Trost der Verbannten waren. Aber unmittelbar nach ihm lagerte ein tiefes Schweigen über dem katholisierten Böhmen, die tschechische Sprache blieb in den unteren Volksklassen lebendig, galt indes nicht mehr als ein Mittel geistigen Verkehrs, als eine Litteratursprache.

Erst im neunzehnten Jahrhundert wurde der Versuch gemacht, eine neue tschechische Litteratur ins Leben zu rufen. Bahnbrechend wirkte, nach den schüchternen und mehr als dilettantischen Versuchen einiger Böhmen, ein slowakischer Dichter, welcher die Behauptung zu rechtfertigen schien, daß sich bei den in Ungarn angesessenen, den Tschechen stammverwandten Slowaken

mit dem protestantischen Glauben der Väter auch die nationale Sprache reiner und kräftiger erhalten habe. Dieser vielgenannte Poet war Johann Kollár aus Mossocz in Oberungarn (1793—1852), lange Jahre slowakischer Prediger zu Pest, zuletzt Professor an der Wiener Universität, dessen Dichtung „Die Tochter des Ruhms“ ein phantastisch-rhetorisches Werk, von den Tschechen und anderen Slawen mit großem Enthusiasmus begrüßt wurde. Kollár verkündete die künftige Herrlichkeit und Weltherrschaft der Slawen, schwelgte mit gestaltlosem Pathos in Träumen slawischer Größe. Zur Wiederbelebung der böhmischen Litteratur trug Kollár ferner durch die Sammlung „Slowakische Volkslieder“ bei, gehörte überhaupt zu den Verfechtern einer wechselseitigen Unterstützung aller slawischen Litteraturen. — Neben Kollár ragte als Slawist Franz Ladislaw Czelakowsky aus Strakonitz (1799—1852) als einer der älteren neutschechischen Dichter hervor, dessen Dichtungen zumeist Nachklänge russischer, altböhmischer, polnischer, auch litauischer Volkslieder, oder Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Dichtungen waren. — Je deutlicher aber die innere Armut der neuböhmischen Litteratur, die äußere Abhängigkeit teils von der verhaßten deutschen Bildung, teils von den besser entwickelten slawischen Litteraturen, bei den tschechischen Patrioten empfunden wurde, mit um so größerem Enthusiasmus hatte man 1818 den Fund der sogenannten „Königinhofer Handschrift“ altböhmischer Gedichte durch Wenzeslaw Hanka begrüßt. Freilich machten sich bald Stimmen geltend, welche die ganze Handschrift für eine Fälschung erklärten, nach langen und erbitterten Streitigkeiten begannen endlich auch tschechische Forscher die Unechtheit einzuräumen. Aber „selbst wenn die Fälschung erwiesen wäre, bliebe ihre Bedeutung für die Entwickelung des tschechischen Parteilebens noch aufrecht. Das Entscheidende für das historische Urteil ist, daß die in der Königinhofer Handschrift und in dem Gedicht „Libussas Gericht“ mitgeteilten Thatsachen in weiteren Kreisen geglaubt und in durchaus naiver Art dem nationalen Bewußtsein einverleibt wurden.“ (Springer.) Und wenn weder Johann Hollys „Swatopluk“ noch ähnliche Versuche sehr glückliche Nachahmungen der angeblich altnationalen Heldenlieder heißen durften, so weckte der Besitz der Königinhofer Handschrift doch das Bewußtsein, daß man geistig unabhängig von dem verhaßten Deutschland leben und schaffen dürfe und könne. Dies Bewußtsein ward in einem Schriftsteller wie Karl Havliczek (Havel Borowsky) aus Borov bei Deutschbrod (1821—1856) zuerst lebendig. Havliczeks von Bitterkeit und politischem Haß überströmende Epigramme, seine Spottlieder gegen die Deutschen, seine prosaischen, humoristischen Aufsätze bezeichneten in der That eine Beherrschung der nationalen Sprache, eine nationaltschechische Sinnesweise, die sich andere böhmische Poeten jener Zeit nur ankünstelten.

Die Dramatiker Johann Georg Kolár aus Prag (geboren 1813), Übersetzer, Verfasser der Schauspiele: „Monika“ und „Magelone“ und der großen tendenziösen Tragödie „Ziskas Tod“; Joseph Tyl aus Prag (1808—1853), Verfasser von „Czestmir“, „Johann Huß“, „Frau Marianka“ und des Romans „Posledny Czech“; der humoristische Novellist

Franz Jaromir Rubes (pseudonym Cizkowsky) aus Cizkow (geb. 1814), dessen Erzählungen „Der Herr Amanuensis auf dem Lande", „Die Harfenmädchen" u. a. nur in einer noch so dürftigen Litteratur große Geltung erlangen konnten, bezeugten allesamt die Ansprüche der Tschechen auf eine den übrigen europäischen Litteraturen ebenbürtige Poesie, ohne diesen Anspruch noch im mindesten rechtfertigen zu können. Mit Ausnahme Havliczeks blieb überall die Abhängigkeit von der deutschen Litteratur, deren Muster nirgend erreicht wurden, ersichtlich und die Wiedergeburt der tschechischen Litteratur eben darum zunächst mehr eine politische, als eine aesthetische Thatsache.

Auch der Eintritt der seither so gut wie vergessenen südslawischen Völker in den Kreis der europäischen Litteraturen war viel entschiedener ein Zeichen ihres politischen Wiedererwachens, bei einigen die Kundgebung eines schon halberloschenen und nunmehr künstlich wieder auf- und angestachelten Nationalgefühls, als eine Bürgschaft jener Breite der Kultur, in deren Boden die Kunstdichtung erblüht. Überall bei diesen Völkern gab es im Grunde nur eine Basis der neuen poetischen und litterarischen Versuche: die alte Volkspoesie. Wo dieselbe nicht ausreichen wollte und die Zustände und Empfindungen der Gegenwart sich mit den überlieferten poetischen Mitteln früherer Zeit nicht ausdrücken ließen, trat, ganz wie in der neutschechischen Litteratur, eine blöde und vielfach ungeschickte Nachahmung zumeist deutscher Vorbilder auch in den südslawischen Litteraturen in Wirksamkeit. Eine sogenannte slowenische (windische) Litteratur, seit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts angestrebt, ward im neunzehnten gewonnen. An die Herausgabe der krainischen (windischen) Volkslieder schloß sich das Auftreten neuslowenischer Poeten, deren Bahnbrecher und Vorgänger schon zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Valentin Vódnik aus Ober-Siska bei Laibach (1758—1819) gewesen war. Zu den gerühmten Vertretern slowenischer Lyrik gehörten Blaz Potocnik aus Struzevo in Oberkrain, Miha Kastelic aus Oberdorf in Unterkrain, Franz Preseren aus Verba (1790—1849), Andrej Smole und Jakob Zupan, deren Patriotismus sich vor allen in heftigen Klagen über die Herrschaft des Deutschen und der Deutschen erging, ohne darum die unermeßliche Überlegenheit der deutschen Kultur abstreiten oder in ihren Wirkungen aufhalten zu können.

Der Traum einer besonderen illyrischen (kroatisch-slawonischen) Litteratur, den in den vierziger Jahren Agramer Agitatoren und Zeitungen verfochten, mußte aufgegeben werden. Obschon durch kirchliches Bekenntnis und Schriftzeichen geschieden, bilden Kroatien, das slawische Dalmatien und Serbien ein ziemlich ausgebreitetes Sprach- und Litteraturgebiet, in dem wohl mehrere Mundarten vorhanden sind, in welchem man sich aber mehr und mehr einer Litteratursprache und zwar jener bediente, welche von den Ragusaner Dichtern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, unter denen Ivan Gundulic und Gjona Palmotic als erste Größen galten, gebraucht worden war. So kam alles, was im neunzehnten Jahrhundert in diesen südslawischen Ge-

bieten entstand, dem Emporblühen einer neuserbischen Litteratur zu gute. Die Erhebungen der türkischen Serben gegen ihre islamitischen Oberherren und Bedränger seit dem Anfange des neunzehnten Jahrhunderts, die Gewinnung einer gewissen Unabhängigkeit gaben Anlaß zur Sammlung und zum Druck der serbischen Helden- und sonstigen Volkslieder durch Vuk Stephanovitsch Karadschitsch aus Toschitz an der Drina (1787—1864). Die Verhältnisse waren hier im türkischen Serbien so eigentümlicher und vielfach noch primitiver Art, daß die neuerstehende serbische Kunstpoesie ohne weiteres an die alten epischen und lyrischen Gesänge anknüpfen konnte, die sie freilich in einfacher Kraft, Würde und elegischer Schönheit nur in den seltensten Fällen zu erreichen vermochte. Der hervorragendste Poet, welcher sich mit seiner Poesie an die altvolkstümliche glücklich anzulehnen und in der Schilderung der serbischen Freiheitskämpfe unseres Jahrhunderts gegen die Türken den Ton der alten Heldenlieder ohne Künstelei neu zu treffen wußte, war der Dichter der „Serbianka“ Simon Milutinowitsch aus Serajewo in Bosnien (1791 bis 1848), welcher sich neben der epischen in der patriotisch-dramatischen Dichtung versuchte. Seine Dramen „Obylitsch“ und „Karageorgewitsch“ galten als die ersten gelungenen seit den dramatischen Versuchen der oben erwähnten Ragusaner Poeten. Auf dem Wege, den Milutinowitsch mit so viel Glück betreten hatte, folgten ihm als Epiker der Kroate Ivan Mazuranitsch (1813—1883), dessen epische Dichtung „Der Tod des Smail Czengitsch Aga“ von seltener Frische und Kraft ist, als Dramatiker J. Popowitsch und vor allen Matthias Ban aus Ragusa (geb. 1818), der sich von der italienischen zur serbischen Dichtung wandte und die Tragödien „Mejrima“, „Dobroslaw und Milanka“ und „Marojica Kaboga“ verfaßte, welche ungemessenen Beifall hervorriefen. Als lyrische Kunstdichter in serbischer Sprache thaten sich Sevétitsch, Lucyan Muschicki und Peter von Preradowitsch hervor, welche in der Periode vor 1848 schon ein kräftigeres Wiederaufleben und höhere Ansprüche der Südslawen bezeugten. Die Ereignisse von 1848, welche die österreichischen Kroaten und Serben gegen die Ungarn, jene späteren, welche die Serben wiederum gegen die Türken ins Feld riefen, steigerten mit dem Bewußtsein dieser Völker auch ihre Empfänglichkeit für eine besondere vaterländische Litteratur. Welche Entwicklung derselben gegönnt sein mag, läßt sich gegenüber den Anfängen, um die es sich hier überall noch handelt, durchaus nicht übersehen.

Gleichfalls im engsten Zusammenhang mit politisch-patriotischen Kämpfen und Siegen, mit der blutig erkauften Aufrichtung eines selbständigen Königreichs Griechenland stand die Entfaltung einer neugriechischen Litteratur, welche ihre ältesten Wurzeln in der leidenschaftlichen Sehnsucht der Griechen nach Befreiung vom türkischen Joche hatte. Denn daß auch nach dem Falle des zuletzt auf die Stadt Konstantinopel eingeschränkten Byzantinerreiches eine byzantinische Litteratur kümmerlich weiter existiert und poetische Ideale und Unarten des Westens in sich aufgenommen hatte, daß auf Kreta und Morea unter venezianischer Herrschaft eine Art Litteraturleben gediehen

war, wollte wenig bedeuten. — Von größerer Wichtigkeit war die beständige Fortdauer einer griechischen Volkspoesie, die in den Klephten- oder Palikarenliedern, in Hochzeitgesängen, Klageliedern und Distichen dem poetischen Bedürfnis des unterdrückten Volkes von Jahrzehnt zu Jahrzehnt Genüge that. Eine neue Erhebung des griechischen Volkes, wenigstens einzelner unter dem Volke, fand erst zu Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts statt. Als poetischer Vertreter dieser inneren Erhebung trat Konstantin Rhigas aus Volistini in Thessalien (1753—1798) auf, welcher in seinen tyrtäischen Liedern die modernen Hellenen als Nachkömmlinge der Marathon- und Salamiskämpfer zum bewaffneten Aufstand gegen ihre Bedrücker mahnte und als Märtyrer seiner Gesinnungen und Bestrebungen endete. Mit dem neuen Jahrhundert mehrten sich die Stimmen der neugriechischen patriotischen Dichter. Unter denselben waren Adamantios Korais (1748—1833), Alexander Ypsilantis (1792—1828), Spiridion Trikupis aus Missolunghi (1793 bis 1873) an der kriegerischen Erhebung und den Kämpfen um die Selbständigkeit Griechenlands mit Einsatz ihres Lebens beteiligt, ihre Lyrik ein Vorklang oder Widerhall ihrer gesamten Lebensstimmung. Trikupis' größere Dichtung „Dimos“ erschien im Jahre 1821, dem Jahre des Beginns der griechischen Freiheitskämpfe. Kurz zuvor und gleichzeitig hatten sich auch neugriechische Dichter im Drama versucht, wobei hauptsächlich Alfieris Tragödiendichtung als Vorbild diente, so Jakovakis Rhisos-Nerulos in den Tragödien „Aspasia“ und „Polyxena“; so Joannis Zampelios, welcher einen „Timoleon“, „Georg Kastriotis“, „Rhigas von Pherä“ und „Konstantin Paläologos“ verfaßte, sämtlich mehr rhetorische als poetische Kunstwerke, aber der damaligen Lage und Stimmung des griechischen Volkes angemessen.

Wenige Dichter dieser Zeit schlugen einen andern Ton als den patriotischen, tyrtäischen an, der gepriesenste unter den wenigen war der neugriechische Anakreon Athanasios Christopulos aus Kastoria in Makedonien (1770 bis 1847), welcher in leichten geselligen und erotischen Liedern erwies, daß trotz der schweren Vergangenheit und der noch schwereren Gegenwart den Neuhellenen nicht alle Fröhlichkeit verloren gegangen sei.

Die bedeutendsten Dichter, welche in der ersten Periode nach der glücklich errungenen Unabhängigkeit hervortraten, waren die Brüder Sutsos aus Konstantinopel. Der ältere von ihnen, Alexander Sutsos (1803—1863), gleich seinem Bruder in Paris gebildet, darum von der neufranzösischen Poesie, namentlich von Beranger stark beeinflußt, errang seinen ersten Ruf als satirischer Tendenzdichter, welcher dem Hasse gegen den Präsidenten Kapodistrias und den jungen König Otto samt seinen bayrischen Ratgebern den stärksten und rücksichtslosesten Ausdruck gab. Auch sein Roman „Der Verbannte“ und sein episches Gedicht „Der Umherschweifende“, bei welch letzterem Byrons „Child Harold“ Pathe stand, hatten vielfach politische Färbung. — Ein weicheres, phantasievolleres Talent als Alexander Sutsos bewährte der jüngere Bruder Panagiotis Sutsos (1806—1868), welcher zuerst mit dem

lyrischen Drama „Der Wanderer" ein gewisses Aufsehen erregte und die abendländische Gefühlsweichheit und Thränenseligkeit in der neugriechischen Poesie einbürgerte. Auch die patriotischen Oden, in denen er, noch während des Freiheitskampfes und rückblickend nach demselben, Ereignisse und Helden des blutig großen Jahrzehnts feierte, waren zumeist von einem elegischen Hauch durchdrungen. — In dem größeren Roman „Leandros", in einer Reihe von Dramen, unter denen die religiöse Tragödie „Messias" und die Schauspiele „Vlachasas" und „Karaiskakis", in Fabeln und erotischen Gedichten zeigte sich der jüngere Sutsos als ein vielseitiges Talent, das bemüht war die vaterländische Poesie in Empfindung und Formgebung so viel als möglich an die westeuropäischen Litteraturen anzunähern. Der gleichen Zeit gehören Theodoros Alkäos, der Verfasser einer Tragödie „Botsaris", und der Komödiendichter Vysontios an, welcher das Recht der lebendigen Volkssprache gegenüber einem gewissen künstlichen Antikisieren anderer neugriechischen Poeten vertrat. Alles in allem war das rasche Emporblühen der neugriechischen Litteratur ein Beweis, wie geistig regsam, ja nervös erregt das kleine Griechenvolk in die neuere Geschichte wiederum eintrat und wie eifrig seine litterarischen Talente bemüht waren, die breite Kluft zu füllen, welche das neue Griechenland sowohl von der eigenen großen Vergangenheit als von der Kultur der abendländischen Völker trennte. Es durfte ein schlimmes Geschenk heißen, welches diesem und manchem andern neuerstehenden Volke mit den Zersetzungs- und Auflösungstendenzen gemacht ward, und zu Ausgang der vierziger Jahre mußte man allen kleineren europäischen Litteraturen wünschen, daß auch sie ihren Anteil an der Wendung empfingen, die in den großen und maßgebenden Litteraturen teilweise schon vor der Revolution von 1848 eingetreten war, teilweise alsbald nach derselben einzutreten begann.

# Die Litteraturperiode zwischen 1850 und 1870.

Die Übergangsperiode, welche nach den gewaltigen revolutionären Bewegungen von 1848 und 1849 im gesamten Europa aufging, schien der Litteratur jene Unabhängigkeit, jene freie Bewegung, die ihr unter der Herrschaft der politischen Tendenzpoesie nicht sowohl genommen, als theoretisch bestritten worden war, zurückzugeben. Eine stillere Zeit als die bewegten vierziger Jahre ward nach den Erschütterungen der letzten vierziger Jahre erhofft und verheißen und wenigstens teilweise wandte sich der Sinn großer Lebenskreise zu den unbefangeneren Schöpfungen der Dichtung, zu den Darbietungen von Talenten zurück, von denen einzelne schon im letztverflossenen Jahrzehnt ihre Anfänge gegeben hatten und nun in die Zeit der Reife traten, andere, neuauftretende, die besten Hoffnungen erweckten. Wie sich die Lage der äußeren Welt nach der Mitte des Jahrhunderts gestaltete, konnten kurzsichtige und rasch begnügsame Naturen sogar wähnen, es werde die Ruhe und das Behagen der Restaurationsperiode, gesteigert durch eine zuvor nie geahnte Entwicklung materiellen Reichtums, für ein Menschenalter wiederkehren. Die Tieferblickenden fühlten wohl, daß die Zeit des ruhigen Genießens, des ausschließlichen Lebens in Kunst und Wissenschaft für lange dahin sei, weissagten wohl neue gewaltige Umwälzungen, doch auch sie ahnten in den ersten fünfziger Jahren schwerlich, welche Summe großer Kämpfe und Ereignisse des Völkerlebens sich zwischen die Errichtung des zweiten französischen Kaiserreichs, den Sturz desselben und die Neuerrichtung des deutschen Reiches drängen sollten. Gewiß war es unmöglich, daß diese Ereignisse selbst und ihre Vorwehen ohne Einwirkung auf alle geistigen Gebiete und auf die Litteratur zumal bleiben konnten, gleichwohl waren es doch vor allen die gesellschaftlichen und nicht die politischen Umbildungen, welche während dieser Zeit im Guten und Schlimmen die stärksten Einflüsse auf das Litteraturleben gewannen. „Geschichtschreiber künftiger Zeiten mögen dereinst unter den tausendfältigen Schwierigkeiten, die ihnen die Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts entgegensetzen wird, die Schwierigkeit als die größte erachten, das Verhältnis der großen Kriege, Revolutionen und politischen Kämpfe dieses Zeitraums zu der materiellen Entwicklung und den mit dieser Entwicklung zusammenhängenden Anschauungen der europäischen Gesellschaft zu erkennen und darzustellen.

Was hier Ursache, was Wirkung, was Same, was Frucht sei, was aus dem Schoße der Gesellschaft heraus als Zwang auf die politischen Gewalten und die handelnden Männer der Zeit gewirkt, was umgekehrt durch die politischen Umwälzungen in Lebensverhältnissen, Sitten und Meinungen umgestaltet worden, läßt sich schwerlich in großen Zügen und vielleicht kaum in der sorgfältigsten, scharf prüfenden und scheidenden Einzeldarstellung klar machen. Die moderne Dichtung, soweit sie mehr ist als Nachahmung älterer Muster, als Nach- und Ausklang verwichener Zeiten, soweit sie aus neuem Leben neue Aufgaben ergriffen hat, erfuhr und erfährt alle Unbill einer Zeit der Gärung und Unsicherheit, einer Periode, in der die Freude am Dasein in weiten Kreisen verloren ist, in welcher die ungeheuersten Gegensätze des Glaubens, Fühlens, Meinens, im Kampf auf Leben und Tod liegen und dennoch ein allgemeiner, beinahe dämonischer Drang des Genießens und äußeren Geltens die Menschheit ergriffen hat." (Stern.) Der innern Macht und dem raschen Fortgang großer Wandlungen im Dasein aller Klassen der zivilisierten Welt ward auch durch die ersten fünfziger Jahre und ihre vielberufene rückläufige Bewegung nicht Halt geboten und die allmähliche Einwirkung derselben machte sich — nach Landeslage und Volksart noch immer verschieden — in allen Litteraturen geltend. Zunächst brachte der stärkere Hauch und Zug des Lebens der Litteratur ohne Zweifel eine Erfrischung. Überall, wo sich das Bedürfnis nach Wiedergabe der mannigfaltigen Erscheinungen, der ringenden Kräfte des modernen Daseins regte, ward in der poetischen Darstellung ein stärkerer Realismus sichtbar. Wie einseitig und unreif derselbe oft sein mochte, jedenfalls half er zahlreiche Reste einer rhetorischen Tendenzpoesie, flacher Wiederholung traditioneller Situationen und leblos gewordener Typen beseitigen, half Sinn und Verlangen nach Wahrheit und Wärme poetischer Erfindung und Gestaltung wecken und stärken. Im Beginn keineswegs Programm und Losung einer litterarischen Schule, war der echte und gesunde poetische Realismus nur der Ausdruck neuer Bedürfnisse des Lebens, neuer Empfindungen und Erscheinungen, erst in bedenklicher Verquickung mit gewissen politischen Bestrebungen und Klasseninteressen trat er in Gegnerschaft zu der Vergangenheit der Dichtung und ward zum Banner für phantasielose Nüchternheit und poesielose Alltagsanschauung. Soweit der Realismus eine Forderung und Richtung innerhalb der Poesie blieb, den Grundbedingungen und eigentlichen Zielen, den künstlerischen Formen der poetischen Litteratur nicht feindlich entgegenwirkte, soweit er sich begnügte, dem unsterblichen Leibe frisches Blut zuzuführen, die Unabhängigkeit des Dichters und das Recht seiner eigenen Weltanschauung achtete, soweit vermochte er den Drang nach einer Neubelebung und Kräftigung, nach vertiefter Wirkung der Litteratur mächtig zu fördern. Sobald er ein Parteiprogramm ward und der Poesie und den Poeten ansann, unter Mißachtung aller größeren Aufgaben, unter Ausschluß der Ganzheit des Menschenlebens, den Bestrebungen, Vorurteilen, Liebhabereien bestimmter Volksklassen zu dienen, gefährdete er die echte Gestaltung und die echte Wirkung ebensogut wie frühere Einseitigkeiten. Ja mehr als diese: denn die stärkere,

die unbedingte Abhängigkeit des Dichters von den Sitten und Interessen materiell mächtiger Klassen beugte die Litteratur unter die Zufälligkeiten der sittlichen Lage eben dieser Klassen. Dasselbe kapitalbildende Bürgertum, das in Deutschland sich Zucht und höhere Sittlichkeit ausschließlich zusprach, erzeugte in Frankreich jene Lebemänner, welche der Pariser Halbwelt (Demi-monde) eine verhängnisvolle Bedeutung für die französischen gesellschaftlichen Zustände liehen und diesseits wie jenseits des Rheins wurden im Namen des Realismus die litterarischen Darsteller aufgefordert, die Träger des materiellen Reichtums als die Blüte der Menschheit zu erkennen und nach Maßgabe ihrer Lebensgewohnheiten zu feiern.

Es bedarf keiner weiteren Erörterung, daß, so bedeutend und tiefgreifend die Neigung und Forderung realistischer, lebenswahrer wie lebenswarmer Unmittelbarkeit in allen Litteraturen werden mußte, sich weder die poetischen Bestrebungen in ihr erschöpften, noch die Einwirkungen der Zeit und der Zustände in dieser Neigung und Forderung aufgingen. Auch der flüchtigste Überblick über die Weltlitteratur der beiden Jahrzehnte zwischen 1850 und 1870 zeigt eine verwirrende Mannigfaltigkeit der litterarischen Erscheinungen, der Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Litteraturen. Gleichwohl zog sich der Realismus wie ein roter Faden durch die Gesamtentwicklung des gedachten Zeitraumes hindurch und die Bedeutung der Talente wie der Schöpfungen ist meist eine Frucht des stärkeren oder geringeren Lebensgehalts in ihnen. Insofern darf man immerhin von einer Periode des Realismus sprechen, obschon auch in dieser Periode andere Ideale poetisch erfaßt und belebt wurden, als diejenigen waren, welche der Parteirealismus bevorzugte, ja mit fanatischer Einseitigkeit vertrat.

In eben dem Maße, als sie sich von der Herrschaft der Jungdeutschen und der politischen radikalen Lyriker befreite, gewann schon zu Ausgang der vierziger und in den ersten fünfziger Jahren die deutsche Litteratur ihre volle Selbständigkeit zurück und durfte auf eine Reihe grundverschiedener und doch gleich hervorragender Vertreter hinweisen, in denen sich der bessere Grundzug der Periode rein und erfreulich kundgab. Nur kurze Zeit und nur in eben den Kreisen, in denen man wähnte, daß die augenblickliche Erschöpfung, welche eingetreten war, den Beginn einer langen Ruhe und einer großen Umkehr des deutschen Geistes zugleich bedeute, versuchte man aus vereinzelten Bestrebungen eine neue Romantik, eine an die deutsche Dichtung des Mittelalters unmittelbar anschließende kirchlich-gläubige Dichtung zu weissagen. Harmlosen poetischen Träumereien, welche nicht viel mehr als ein Ruhebehagen nach wilder und stürmischer Zeit ausdrückten, eine wieder erwachende Lust am anmutigen Spiel mit überlieferten poetischen Vorstellungen, sprach man eine Bedeutung zu, die sie nie haben konnten. Die Teilnahme, welche Dichtungen wie die formgewandten „Ein Frühlingsmärchen", „Die Pilgerfahrt der Blumengeister" von Adolf Böttger aus Leipzig (1815 bis 1870); die Märchen „Was sich der Wald erzählt" von Gustav zu Putlitz; „Die Pilgerfahrt der Rose", „Die Lilie vom See" von

Moritz Horn (1815—1874); „Prinzessin Ilse“ von Marie Petersen erregten, war eine sehr vorübergehende und der Name der „Lovelylitteratur“, den Gutzkow diesen Erscheinungen gab, erhielt sich länger als die Wirkung derselben. Mehr als einer der Poeten, deren Name nach 1850 in Verbindung mit Waldgeister- und Blumenpoesie genannt wurde, bewährte sich rasch genug auf festerem Gebiete, als in diesen phantastisch-luftigen Regionen.

Von ganz anderer und nachhaltigerer Bedeutung waren die Anstrengungen, welche nach 1850 gemacht wurden, um einer ultramontanen Tendenzdichtung, welche sich in den Vordergrund der Teilnahme drängte, zur Herrschaft über die deutsche Litteratur zu verhelfen. Im Zusammenbruch phantastischer Hoffnungen und ernster Bestrebungen, inmitten der Abrechnung mit gewissen politischen Idealen der letzten Jahrzehnte erklangen wieder einmal die Stimmen, welche verkündeten, daß der Quell von Heil und Frieden, von Festigkeit und innerem Glück für die Völker wie für die Einzelnen nur aus dem Fels der Kirche entspringe. Wieder ward der Versuch erneuert, die ganze Entwickelung der deutschen Litteratur nach dem Ideal reiner Menschlichkeit hin als eine völlig verderbliche darzustellen und dafür Ideale zu vertreten, welche angeblich seit der Verkündigung des Christentums die gleichen geblieben seien. Die neukatholische Dichtung räumte ihre Verwandtschaft mit der Romantik ein, verleugnete auch nicht gänzlich den Zusammenhang mit der ekstatischen und fanatischen spanischen und italienischen Poesie der Gegenreformation. Am liebsten suchte sie doch zu erweisen, daß sie unmittelbar aus dem Geiste der gläubig-innigen deutschen Dichtung des Mittelalters entstamme und daß dieser Geist durch alle die Jahrhunderte hindurch auf der katholisch gebliebenen Dichtung geruht habe. Je geringfügiger von der Reformation bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Beteiligung der Katholiken an der deutschen Litteratur gewesen war, je weniger das litterarische Sonderleben der deutschen Katholiken für die deutsche Gesamtentwickelung Bedeutung erlangt hatte und je unzulänglicher sich die Mehrzahl der Gebildeten das wahre Bild dieses Sonderlebens vor Augen zu rufen vermochte, um so leichter schien es eine jahrhundertelange Kontinuität der Empfindung und des Stils vorzuspiegeln, die in Wahrheit nicht existiert hatte. Die katholischen Dichter, welche in verschiedenen Zeiten die stärkste Teilnahme auch im evangelischen Deutschland gefunden hatten — Friedrich von Spee und Johann Scheffler (Angelus Silesius) im siebzehnten Jahrhundert, Clemens Brentano und Joseph von Eichendorff in der Periode der Romantik, Annette Droste-Hülshoff in der jüngsten Zeit, hatten jederzeit den allgemein poetischen Charakter ihrer Tage wiedergespiegelt, bewußt oder unbewußt einen stärkeren Zusammenhang mit der herrschenden künstlerischen Anschauung gehabt. Doch auch die litterarischen Schöpfungen deutscher katholischer Dichter früherer Perioden, bei denen dies nicht der Fall war, waren nichts weniger als von einem Geist beseelt. Es war ein Irrtum oder eine absichtliche Täuschung, daß die neueste ultramontane Poesie, welche als der große Heiltrank für Leben und Litteratur Deutschlands angepriesen ward, sich schlechthin an die katholischen Schriftsteller vergangener

Perioden anschließe. Den Ungrund solcher Behauptung zu erweisen, bedarf es noch eines Rückblicks bis zum Eingang des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Stimmgabel für den Ton, den die populärsten katholischen Schriftsteller deutscher Nation um die Wende des siebzehnten und achtzehnten und noch in den ersten beiden Dritteln des letztern Jahrhunderts anschlugen, hielt der weitgepriesene Ulrich Megerle, Hofprediger Kaiser Leopolds I. (Pater Abraham a Santa Clara) aus Krähenheimstetten in Schwaben (1644 bis 1709), dessen prächtiger Humor und virtuose Sprachbehandlung sowohl in seinem Hauptwerk „Judas der Erzschelm“, als in „Huy und Pfuy der Welt“, „Mercks Wien“, „Reim dich oder ich ließ dich“, „Welt Gallerie“, „Geistlicher Krämer Laden“, „Wohlangefüllter Weinkeller“ u. s. w. die alte, eindringliche Kapuzinerberedsamkeit zu litterarischen Ehren gebracht hatten. Der tapfere Schwabe, welcher in Pest- und Kriegszeiten seine persönliche Unerschrockenheit bewährte, stand noch unter der vollen Einwirkung jener wunderlichen Bildung, die seit der Gegenreformation im katholischen Deutschland weit und breit herrschte. Er hatte seinen Geist vorzugsweise an der von den Jesuiten begünstigten Litteratur genährt und sich auch einzelne Kunst- und Kraftstücke der jesuitischen Rhetorik angeeignet. Aber sein Naturell war kräftig genug, diese Einwirkungen so weit zu schwächen und zu mindern, daß der Pater die dogmatischen Fragen meist beiseite setzte und sich mit den Subtilitäten der Kasuistik so wenig als möglich befaßte. Er, der nach Scherers Wort zeitlebens ein Plebejer blieb, überließ den Vätern der Gesellschaft Jesu die Dinge, für die er sich nicht geschaffen fühlte, und begnügte sich schlechtweg, Moralprediger im größten und allerdings auch im derbsten Stile zu sein. Die Wiener seiner Zeit scheinen ihm Anlaß genug zur Entfaltung seines besonderen Genius, einer gewaltigen, fortreißenden, den Hörer (und Leser) gleichsam herumwirbelnden, schlagfertigen und in ihrer Art außerordentlich geistreichen Beredsamkeit, gegeben zu haben. Das Laster und die Thorheit bewegten sich frei und ungescheut und nicht eben maskiert vor seinen Augen, so hatte auch der Bußprediger keinen Anlaß, Versteckens zu spielen und durfte sich in der Bekämpfung des Übels nach Herzenslust gehen lassen. Sein Mutterwitz, seine scharfsinnige, zutreffende Beobachtung, seine bilderreiche Phantasie, seine Kunst der Parallelen und seine sprachschöpferische Genialität, seine natürliche Komik, unbefangene Fröhlichkeit und daneben die überwiegende Betonung der allen Christen gemeinsamen Moral, verschafften dem katholischen Humoristen ein Publikum auch unter den Protestanten. Trotz seines naiven Ketzerhasses war Pater Abraham durchaus vom Geiste einer Zeit erfüllt, welche ein Grauen vor den ausgeklungenen Losungen der Glaubensschlachten empfand. Die Wirkungen seiner volkstümlich frischen Darstellung konnten nicht anders als glückliche sein, was Pater Abraham von Roheiten und grellen Geschmacklosigkeiten reichlich aufwies, teilte er mit den — katholischen und protestantischen — Zeitgenossen: die rüstige Lebenskraft, den unbefangenen Blick über die menschlichen Zustände, den gesunden Humor besaß er beinahe allein. Natürlich blieb eine Manier und Virtuosität

wie die seinige nicht ohne mannigfache Nachahmung. Unter den Nachahmern gelangte Albert Joseph Loncin von Loncin, der Verfasser des Buches „Der christliche Weltweise beweint die Thorheit der neuentdeckten Narrenwelt“ zu einem gewissen Rufe. Auch in Loncins Erzählungen fand sich nur eine schwache Betonung der konfessionellen Momente, eine um so stärkere der Moral, die allen Konfessionen gemeinsam ist. — Zur gleichen Zeit erwies freilich ein Fanatiker wie Johann Nikolaus Weißlinger, Pfarrer zu Capell im Breisgau, in seinen Satiren und Burlesken „Friß Vogel oder stirb“ die alte Unversöhnlichkeit der gegenreformatorischen Weltanschauung mit der deutschen Bildung.

Im weiteren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts fühlten sich von den wenigen katholischen Dichtern Süddeutschlands einige zu dem parodistischen, frechwitzigen Ton der französischen Aufklärer stark hingezogen. Heimliche Bewunderung für die Kühnheiten der Voltaireschen „Pucelle“ und ähnlicher Werke begegnete und vermischte sich in großen süddeutschen katholischen Kreisen mit einem behaglichen Leben und Lebenlassen, mit der volkstümlichen Gewöhnung an derben Spaß und unbefangene Lust. Und wer vermöchte hier zu sagen, wo die Grenzen ineinander verliefen, wer bei den einzelnen genau zu unterscheiden, ob sie der bewußten tendenziösen Aufklärung, ob sie der gutmütigen Indifferenz näher standen, wer könnte aus zahllosen vergessenen poetischen Werken der Zeit die zahlreichen Grade der besprochenen Mischung aufweisen! Gewiß bleibt, daß das katholische Deutschland von damals einige Dichtergestalten hervorbrachte, wie sie weder vorher noch nachher in unserer Litteratur vorhanden gewesen sind. So z. B. Sebastian Sailer aus Weißenhorn bei Ulm (1714—1777), ein Geistesverwandter und letzter Ausläufer der von Abraham a Santa Clara eingeschlagenen Richtung, dem der derbe Humor Selbstzweck war und der biblische Vorgänge im schwäbischen Dialekt so heiter volkstümlich darzustellen wußte, daß seine Weise an Parodie grenzte, ohne daß ihr parodistische Absicht zu Grunde lag. In demselben realistisch kecken Ton, mit dem er „Die sieben Schwaben oder die Hasenjagd“, „Die Schultheißenwahl zu Lämmelsdorf“ oder „Schwäbischer Sonn- oder Mondfang“ darstellt, behandelt er in den „Dramen“: „Die Schöpfung des ersten Menschen“, „Der Sündenfall und dessen Strafen“ und „Der Fall Luzifers“ die Themen, welche das geistliche Schauspiel früherer Zeiten bevorzugt hatte. Das Andenken Sailers erhielt sich noch in Zeiten hinein, in denen eine naive Behandlung heiliger Gegenstände, wie sie ihm eigentümlich war, kaum noch dem frechsten Spötter möglich erschienen wäre. Unmittelbare und bedenkliche Resultate der Aufklärung verkörperte gegen den Ausgang des Jahrhunderts hin der Exjesuit, nachmalige Zensor und Buchhändler Aloys Blumauer aus Steir (1755 bis 1798), dessen „Abenteuer des frommen Helden Aeneas oder Virgils Aeneide travestiert“ ihrerzeit das Entzücken zahlreicher deutschen Katholiken bildete, die sich der neugewonnenen Freiheit nachdrücklich erfreuen wollten. Der unbedingte Anschluß Blumauers an die josefinischen Tendenzen und sein Kampf für die Aufklärung, wie er sie verstand, ließen die Zeitgenossen

die schreienden Mängel seines Gedichts und gewisse Unwürdigkeiten, ja Unflätigkeiten des Tones in denselben wie in einer Reihe von kleinen Dichtungen vollständig übersehen. Man schwelgte in der Verspottung dessen, was man nur zu lange als eine große Macht empfunden hatte, und log sich in Stimmungen und Erwartungen hinein, wie sie dem ersten Rausch revolutionärer Zeiten eigentümlich sind. Daß Blumauer Nachahmer fand und im josefinischen Wien als eine Art Klassiker galt, blieb, wie sich schon vor dem Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts herausstellte, ohne tiefere Wirkung. Über das wahre Ziel: die Vereinigung der katholischen und protestantischen Talente in einer gemeinsamen Empfindung und Bildung, waren Blumauer und die ihm verwandten Naturen weit hinausgeschossen und der Rückschlag trat naturgemäß in den Tagen der Romantik ein. Doch auch damals blieb zwischen der reflektierten Forderung eines religiösen Gehalts und dem unmittelbaren Glaubensleben zunächst eine tiefe Kluft. Wenn Friedrich Schlegel verkündete: „Die Poesie fordert die Wiedergeburt der Religion als die einzige Möglichkeit auch der poetischen Versöhnung. Wir haben keine Poesie, weil uns die objektiv ästhetische Vorstellung, die allen Formen zu Grunde liegen muß, weil uns eine Mythologie fehlt. Das Zentrum der Poesie ist in der Mythologie. Dem modernen Dichter gebricht es an einem festen Halt für sein Wirken, an einem mütterlichen Boden, an einer lebendigen Luft. Aus dem Innern muß jeder für sich arbeiten, jedes moderne Werk ist eine Schöpfung aus dem Nichts. Solange wir keine substanzielle Grundlage für die poetische Anschauung haben, ist von einer allgemein gültigen Kunst keine Rede, das höchste Heilige bleibt immer namenlos und formlos, dem Zufall überlassen. Wenn das nicht ewig so bleiben soll, so müssen wir eine neue Grundlage der Dichtung mit Bewußtsein erzeugen. Diese neue Mythologie muß aus dem tiefsten Schacht des Geistes herausgearbeitet werden, es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle anderen umfassen, ein neues Bett und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller anderen Gedichte enthält, ein Chaos, das nur auf die Berührung der Liebe wartet, um sich zu einer harmonischen Welt zu gestalten," so hatte er vielleicht eine Dichtung im Auge, wie sie in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erstrebt ward, aber die Schöpfungen seiner katholischen Kunstgenossen und selbst die späteren Dichtungen Zacharias Werners entsprachen im Augenblick Schlegels Forderungen keineswegs.

Mit dem Auftreten und dem großen Erfolg eines jugendlichen Dichters nun glaubte man 1850 die Zeit gekommen, in welcher eine von der Weltanschauung der Gegenreformation getränkte, das Mittelalter feiernde, von allen Besonderheiten der ultramontanen Bildung beherrschte katholische Dichtung die Führung der deutschen Litteratur übernehmen könne. Je naiver, wärmer und innerlich unfertiger sich der Dichter Oskar von Redwitz aus Lichtenau (geboren 1823) den politisch-kirchlichen Strömungen des Augenblicks anvertraute, um so entschiedener ward er als junger Meister gepriesen. Seine Erstlingsdichtung „Amaranth", ein lyrisch-episches Gedicht von bedeutendem

Umfang, verband mit frischer Beschreibung und sentimentaler Lyrik die Erzählung einer Rache, welche der gläubige Held Jung Walther an seiner ungläubigen Braut Ghismonde nimmt, einer Demütigung, so kindlich brutal, so geschmacklos und kleinlich, wie sie höchstens ein spanischer Dichter in seinen schlimmsten Stunden ersonnen hätte. Und doch mußte „Amaranth“ auf die unleugbaren Vorzüge farbigen Kolorits und einer gewissen Jugendfrische hin noch als lebensvolles Werk erachtet werden, gegenüber den weiteren Redwitzschen Dichtungen „Ein Märchen vom Waldbächlein und vom Tannenbaum“ und „Sieglinde“, von denen die erste sich als eine ärmliche Allegorie, die letztere als eine Tragödie erwies, welche eher Parodie als Erfüllung der Sehnsucht nach einem christlichen Drama war. Noch einmal nahm Redwitz in der Tragödie „Thomas Morus“ den Anlauf durch die Verherrlichung eines Märtyrers, der in Verteidigung der alten Kirche gegen die frivole englische Reformation Heinrichs VIII. den Untergang gefunden, den Anlauf zur Vertretung seiner ursprünglichen Weltanschauung. In einer Reihe von späteren Werken, den Schauspielen „Philippine Welser“, „Der Doge von Venedig“, „Der Zunftmeister von Nürnberg“, in den lyrisch-epischen Dichtungen „Das Lied vom neuen deutschen Reich“ und „Odilo“, in den Romanen „Hermann Stark“, „Haus Wartenberg“ und „Hymen“ ging er auf jenen Boden deutscher Anschauung und Kultur zurück, welcher nichtultramontanen Katholiken und Protestanten gemeinsam ist und von dem aus sich die Redwitzschen Erstlingsdichtungen wie seltsame Irrungen ausnehmen. —

Im Geiste der Redwitzschen Erstlingsdichtungen suchten jüngere Dichter die Teilnahme nicht nur ihrer Bekenntnisgenossen, sondern des ganzen Deutschland zu gewinnen. Allein das Glück der „Amaranth“ erneuerte sich nicht und die fortgesetzte Anmutung, die Reformation und drei Jahrhunderte deutschen Geschichts- und Kulturlebens als unheilvolle Verirrung anzusehen und zu büßen, traf auf entschiedenen Widerstand; die Gruppe der ultramontanen Dichter blieb auf die Teilnahme ihrer Konfessionsgenossen eingeschränkt. Selbst der talentreichste und frischeste Poet dieser Richtung, Joseph Pape aus Elslohe in Westfalen (geb. 1831), dessen epische Dichtungen „Der treue Eckart“ und „Schneewittchen vom Gral“, durch inneren Reichtum und künstlerischen Ernst ausgezeichnet sind, erwies sich völlig der Anschauung und Empfindung unterthan, welche das Mittelalter und seine Romantik neu emporzuzaubern wähnte. Die Tragödien „Friedrich von Spee“ und „Herzog Konrad“, die Dichtung „Das apokalyptische Weib und ihr Herrschersohn“ waren neue Talentbeweise des Dichters, ohne eine Änderung seiner inneren Richtung zu bedingen. Ein älterer ultramontaner Poet, Wilhelm Molitor aus Zweibrücken (1819—1880), ursprünglich Jurist, welcher die Priesterweihe nahm und als Domherr in Speyer starb, vertrat die kirchliche Anschauung, welche die allgemein deutsche werden sollte, in dramatischen Dichtungen wie „Maria Magdalena“, „Das alte deutsche Handwerk“, „Die Freigelassene Neros“, „Julian der Apostat“, „Des Kaisers Günst-

ling", welche zum Teil in die folgende Periode hinüberragten, in welcher die Neugründung des deutschen Reiches und der „Kulturkampf" die Gemüter aufs äußerste erhitzt und erbittert hatte. —

Josef Pape geistesverwandte Poeten erstanden in Ludwig Brill, dem Verfasser der lyrisch-epischen Dichtung „Der Singschwan"; Edmund Behringer (geb. 1828), dessen Dichtungen „Das Felsenkreuz" in den fünfziger Jahren erschien. Höher steht ein älterer Dichter wie Friedrich Wilhelm Weber aus Alhausen in Westfalen (geb. 1813), dessen epische Dichtung „Dreizehnlinden" und dessen lyrische Gedichte über den engen Kreis der ultramontanen Tendenzpoesie und ihrer Bewunderer hinaus eine wohlverdiente Geltung gewannen.

Aus den politisch-kirchlichen Tendenzen, welche der in Rede stehenden Litteraturbewegung zu Grunde lagen, erwuchs eine so wunderlich abstoßende Erscheinung wie die des historischen Romanschriftstellers Josef Bischoff aus Niedergailbach (Konrad von Bolanden, geb. 1828), dessen Romane „Eine Brautfahrt", „Franz von Sickingen", „Barbarossa", „Historische Novellen über Friedrich II.", „Gustav Adolf", „Die Bartholomäusnacht" ihn als einen jener Kühnen zeigten, welche den Stier bei den Hörnern packen und den Heroen der Geschichte von vornherein jede edlere Eigenschaft und Seelenregung absprechen. Solange im katholischen Deutschland noch an die Möglichkeit sittlicher Motive auf der Gegenseite geglaubt wird, solange historische und poetische Darstellung nicht Hand in Hand die historische Phantasie umgebildet haben, könnten ja Annäherungs- und Einigungsversuche im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts erfolgen. Mit kräftigem Pinsel, freilich mehr mit dem eines Maurers als dem eines Malers, führt dieser Walter Scott des Ultramontanismus Heroen der Geschichte vor. Barbarossa, Luther, Sickingen, Heinrich IV., Gustav Adolf, Friedrich II. erhalten in diesen Fresken Gesichtszüge, von denen ihre seitherigen Porträts wenig oder nichts wissen. „Das Gesicht zeigt Spuren ungebändigter niedriger Leidenschaft, selbstsüchtigen Strebens und hochmütiger Verachtung der göttlichen und menschlichen Gesetze. Selten oder vielmehr nie fällt ein Lichtstrahl edler Gesinnung in diese tiefste moralische Nacht." (H. Keiter.) Diese historischen Helden oder besser Fratzen werden regelmäßig Idealgestalten gegenübergestellt, denen ihre Klostererziehung neben der unbedingten Hingabe an die Kirche auch riesige Kräfte gegeben hat, welche sie zur größern Ehre Gottes gegen die Feinde der Kirche anwenden. Die Handlung in all diesen Romanen entspricht der Art der Charakterzeichnung, es ist Arbeit aus dem Gröbsten. Das darstellende Talent des Verfassers, seine Welt- und Herzenskenntnis würden seinen Romanen keine Anziehungskraft leihen. In der Periode des Kulturkampfs trat Konrad von Bolanden auch mit modernen Romanen hervor, welche die Todfeindschaft gegen alles der Herrschaft Roms nicht unterworfene, gegen das eigentlich deutsche Wesen und Leben zumal erschreckend offenbaren.

An dem Versuch, eine neue deutsche, katholisch-kirchliche Litteratur ins Leben zu rufen, nahmen wie an allen früheren Anläufen dieser Art auch eine

Anzahl poetisch begabter Konvertiten Anteil. Freilich muß dabei scharf unterschieden werden zwischen jenen lyrisch innigen, tief religiösen Naturen, die mit ihrem Rücktritt zur alten Kirche lediglich einem subjektiven Bedürfnis ihrer Seele genügten und zwischen fanatischen Talenten, welche ihre neugewonnenen Überzeugungen alsbald der Welt aufzuzwingen trachteten. Zu den ersteren gehörten u. a. Luise Hensel aus Linum in Brandenburg (1798—1876), deren religiöse Lieder tiefe Sehnsucht nach dem Anschauen Gottes, leidenschaftliche Verachtung der Welt und die innig gläubige Zuversicht ihres bekanntesten Gedichts „Müde bin ich, geh zur Ruh" zum ergreifendsten Ausdruck bringen; Leberecht Dreves aus Hamburg (1816—1870), dessen Gedichte denen Eichendorffs mannigfach ähneln und soweit sie die Empfindungen durchscheinen lassen, welche Dreves vom Protestantismus zum Katholizismus geführt hatten, durchaus eine ruhige Milde, eine lautere Einfachheit atmen. —

Die echte und vorbildliche Vertreterin des fanatisch unbarmherzigen Zuges der katholischen Poesie und Belletristik ward die Gräfin Ida Hahn-Hahn aus Tressow in Mecklenburg (1805—1880) ursprünglich „ein Stern, wenn auch ein Irrstern dessen, was sich ausschließlich die ‚Gesellschaft' nennt," welche „von Babylon nach Jerusalem" gelangte. In ihren älteren Romanen „Aus der Gesellschaft", „Der Rechte", „Gräfin Faustine", „Ulrich", „Sigismund Forster", die in gärender Unklarheit, in der Mischung von Geburts- und Geisteshochmut, von Privilegientrotz und sittlich revolutionärer Sophistik selbst in der jungdeutschen Periode ihresgleichen suchten, legte die Gräfin Hahn-Hahn eine tiefe Unbefriedigung und ein leidenschaftliches Verlangen nach großen Erregungen an den Tag. Kaum mehr als eine solche Erregung und nur um deswillen eine Befriedigung war dann die halb ekstatische, halb theatralische Religiosität, welche die Romane: „Maria Regina", „Doralice", „Zwei Schwestern", „Peregrin", „Die Geschichte eines armen Fräuleins", „Nirwana", „Der breite Weg und die enge Straße", „Wahl und Führung" der Welt nicht bloß kundgaben, sondern auch als Heil und Licht der Zukunft priesen.

Der unerfreuliche Genius, der die Tendenzromane der Gräfin Hahn-Hahn beherrschte und durchdrang, waltete leider auch in der Folgezeit über einer ganzen Reihe katholischer Erzähler. Statt die erquicklichen und poetischen Seiten ihrer Welt und des besonderen Lebens der deutschen dem alten Glauben treu gebliebenen Landschaften darzustellen, statt jene Elemente des Empfindens und der Anschauung zu vertiefen, auf welche ihnen eigentümliches Recht zustand, verfielen sie großenteils in den Ton offener und versteckter Polemik gegen die gesamte Kultur der Neuzeit, einer unablässigen Verzerrung alles protestantischen Lebens, Fühlens und Meinens und schlossen sich damit selbst von der Teilnahme des größten Teiles des deutschen Volkes aus. Eine Ausnahme bildete der westfälische Poet und Erzähler Levin Schücking aus Klemenswerth bei Meppen (1814—1883), dessen zahlreiche Romane leider mehr in die Breite als in die Tiefe gingen, und bei großen Vorzügen in einzelnen Handlungen, einzelnen Gestalten und einzelnen Stimmungen, sich nicht zum

Gesamtwert bleibender Schöpfungen erhoben. Zu den besseren Romanen Schückings sind „Der Bauernfürst", „Luther in Rom", „Die Heiligen und die Ritter" zu rechnen, in denen die Vorzüge Schückingscher Erzählungskunst verdichtet und erhöht erscheinen. —

Selbst unter den Verhältnissen der ersten fünfziger Jahre schlossen die trotzigen Ansprüche des Ultramontanismus eine ernste Gefahr für die deutsche Litteratur zunächst nicht ein, die große Entwicklung derselben vollzog sich in anderen Bahnen, als in denen, welche der kirchliche Fanatismus und die jesuitische Ästhetik ihr anweisen wollten. Eine nächste glückliche Entfaltung poetischer Produktionskraft blieb teils an jene bedeutenderen poetischen Naturen, welche noch in den vierziger Jahren aufgetreten waren, jetzt erst zu ihrer vollen Reife gelangten und die Teilnahme größerer oder kleinerer Kreise auf sich zogen, teils an eine Reihe jugendlicher Talente geknüpft, die von der stilleren Zeit nach 1850 besonders zahlreich erweckt wurden.

Durch Gestaltungskraft und große Auffassung seines poetischen Berufs, durch die Mischung einer starken glühenden Phantasie mit einem kalten, herben, skeptischen Gedankenleben eigentümlich wie kein zweiter Dichter, erschien Friedrich Hebbel aus Wesselburen in Dithmarschen (1813—1863), dem ein wunderliches Schicksal nach einer schweren Jugend und heißen Lebenskämpfen sein bescheidenes Glück und die beste Schaffensperiode seit 1846 in Wien gönnte, ohne daß er darum jemals den Gegensatz seiner spröd norddeutschen Natur zum geistigen Leben Österreichs und Wiens verleugnet hätte. Hebbels Natur und geniale Kraft der Menschendarstellung wiesen ihn vorzugsweise auf das Drama hin und vom Beginn seiner poetischen Thätigkeit bis zum allzufrühen Ende derselben schuf er eine Reihe von dramatischen Dichtungen, die zwar nur sehr allmählich die Bühne gewannen, aber nichtsdestoweniger zu den geistig bedeutendsten und künstlerisch reifsten der Neuzeit gerechnet werden müssen. Als geniale Jugendwerke Hebbels haben die mächtige, von heißblütiger Sinnlichkeit und grübelnder Abstraktion gleichmäßig erfüllte „Judith", die leidenschaftlich-wilde „Genoveva" und die bürgerliche Tragödie „Maria Magdalena" zu gelten. Namentlich die letztere ist in straffer Handlung, in der Tiefe der Charakteristik, in der herben, aber treuen Schilderung kleinbürgerlicher Sitte, in der Macht und Unentrinnbarkeit des tragischen Konflikts, ein Meisterwerk. Minder vollendet waren die Tragödie „Julia", die düster bizarre Tagikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien", in denen ein Übergewicht der Reflection über die freie schöpferische Thätigkeit unverkennbar ist. Selbst die meisterhaft gebaute Tragödie „Herodes und Mariamne" wandelte sich durch die grüblerische Neigung Hebbels, trotz einzelner unübertrefflich schöner Momente mehr in ein psychologisches Experiment, als in eine Handlung, die Hörer und Leser mit zu durchleben vermögen. Sinnlich wärmer, natürlicher, einfacher und selbst bei den herbsten und tiefsten Konflikten einer eigentümlichen versöhnenden Weihe nicht entbehrend, zeigten sich jene Dichtungen Hebbels, welche nach 1850 entstanden. Das Trauerspiel „Agnes Bernauer", das kleine, eine poetische Selbstverteidigung ein-

schließende Drama „Michelangelo“, die tiefe, eigentümlich-symbolische Tragödie „Gyges und sein Ring“, die große Trilogie „Die Nibelungen“, in menschlichen, unmittelbar ergreifenden Konflikten den Kampf zweier Welten und doch, echt dichterisch, nur im Schicksal der Krimhild verkörpernd, die unvollendete Tragödie „Demetrius“, welche der Dichter aus subjektiven Jugendeindrücken mit warmem Leben tränkte, sie alle offenbaren einen Gestaltungs- und Stimmungsreichtum, eine innere Macht und einen künstlerischen Ernst, welche in der neueren Dichtung immer seltener geworden sind. Die Schranken des gewaltigen Dichters zeigten sich nicht sowohl da, wo es Anmut und lichte Auffassung des Lebens gilt (denn zu diesen drang Hebbel in seiner zweiten Periode durch), als vielmehr da, wo er Humor entfalten wollte. Seine beiden Komödien „Der Diamant“ und „Der Rubin“ waren eher alles als heiter und komisch, die originellen tiefsinnigen Ideen, welche auch diese Werke erfüllen, wurden nicht frei belebt, der Witz blieb gleichsam starr, und die fröhliche Lust der Shakespeareschen Komödie, welche dem Dichter vorschwebte, floß weder in diese Komödien noch in die „Erzählungen und Novellen“, von denen nur allenfalls „Herr Haidvogel und seine Familie“ einen Zug echter, guter Laune aufweist. Die Naturanlage des Dichters bedingte einen schwereren ethischen Gehalt, als er den Werken der heiteren Poesie zukommt. Auch die einzige epische Dichtung Hebbels „Mutter und Kind“ bot einen Beleg für den inneren Zwang, der ihn über den Reiz der Beschränkung hinaus jederzeit zum Ausblick in die Welt nötigte. Während die Erfindung, immerhin schon mit einer gewagten und gekünstelten Voraussetzung, doch nur zur Darstellung der ursprünglichsten und einfachsten Empfindungen, zur reizvollen Wiedergabe idyllischer Zustände drängte, brachte Hebbel „Ausblicke und Fernsichten hinein, welche wieder ein ganzes Weltbild episch umschreiben sollten.“ (Kuh.)

Die verschiedenen Elemente von Hebbels Dichternatur, die Tiefe seiner Empfindung wie die Stärke seines Gedankenlebens begegneten sich in seiner Lyrik in noch anderer Weise als in seinen Dramen. Im allgemeinen überwog die tiefsinnig-melancholische Stimmung. Die Lyrik Hebbels begleitete sein ganzes Leben, die Töne, welche in den Dramen oft so schneidend und grell erklangen, wurden in ihr zum Wohllaut verwandelt und abgedämpft. Auch die unsinnlichen und fragmentarisch gebliebenen Gedichte Hebbels, in denen er umsonst gegen die Übermacht der schwer grübelnden Geistesanlage rang, erhoben sich über die Scheinpoesie der poetischen Phrase und blieben wenigstens Zeugnisse für das innere Leben einer männlichen Denker- und stolzen Künstlernatur.

Ein Friedrich Hebbel vielfach verwandter, großer und phantasievoller Dichter versuchte um dieselbe Zeit seine Schwingen in weltabgeschiedener Stille, um die Hebbels „Judith“ und „Maria Magdalena“ die Bretter beschritten. Autodidakt gleich Hebbel, gleich diesem eine ursprünglich schöpferische und daneben zu grübelndem Denken geneigte Natur, hatte Otto Ludwig aus Eisfeld (1813—1865) vor Hebbel die glücklicheren Eindrücke seiner thüringischen Waldheimat und die Nachwirkungen einer lichteren, genußfreudigeren Welt-

anschauung voraus. Nach zahlreichen Jugendarbeiten, von denen nur wenige aus seinem Nachlaß an die Öffentlichkeit gelangten, erregte Ludwig zuerst mit dem bürgerlichen Trauerspiel „Der Erbförster“ allgemeine Teilnahme. Die kraftvolle Frische des darin offenbarten Talents, die seltene Wärme und Ursprünglichkeit realistischer Charakteristik, der Reiz des poetischen Details halfen über die bedenkliche Rückwendung zur Schicksalstragödie hinweg. Höheren Aufschwung nahm der Dichter in seinem Meisterwerk, der historischen Tragödie „Die Makkabäer“, die in ihrem kühnen Aufbau, ihrer heroischen und lebendigen Charakteristik, ihrer Plastik und Farbenfülle, in der bilderreichen Energie der poetischen Sprache höchste Wirkungen, namentlich im zweiten und fünften Akt hinterläßt. Auch als Erzähler bewährte Ludwig die schlichte Größe, die Eigenart und den Tiefsinn seines Talents; der etwas breit ausgesponnenen, aber originellen Thüringer Geschichte „Die Heitherethei und ihr Widerspiel“ folgte die mächtige tragische Erzählung „Zwischen Himmel und Erde“, durch außerordentliche Tiefe der Charakteristik, Neuheit der Handlung und seltene Stimmungsgewalt ausgezeichnet, eine Gewalt, die freilich, dem düstern Charakter der Erzählung entsprechend, mehr bedrückender als erhebender Art war. Sowohl die dramatischen Fragmente Ludwigs („Agnes Bernauer“, „Marino Faliero“, „Tiberius Gracchus“) als die kräftigen lyrischen Dichtungen seines Nachlasses zeugten für den Reichtum und die gesunde Kraft des in seiner besten Entwicklung durch langjähriges Siechtum gehemmten Dichters.

Weder Hebbel noch Ludwig fanden zunächst als Lyriker Eingang. Der beinahe ausschließlich gefeierte lyrische Dichter der fünfziger Jahre suchte umgekehrt vergeblich eine entscheidende Anerkennung als Dramatiker. Emanuel Geibel aus Lübeck (1815—1884), dessen erste „Gedichte“ schon ein Jahrzehnt lang Herzen gewonnen hatten, welcher als Vertreter maßvollen Freisinns, unbeugsam der Einheit und Größe Deutschlands zugewandter vaterländischer Gesinnung, in die Reihe der politischen Dichter eingetreten war, gelangte erst um 1848 in die Periode reifer Kraft und künstlerischer Vollendung und gesellte sich den seltnen Dichtern, welche mit der Steigerung ihrer Volkstümlichkeit sich beständig vertiefen und vervollkommnen. Schon in den „Juniusliedern“ zeigte Geibels Lyrik mehr Eigentümlichkeit und Kraft als in den Jugendgedichten, seine Phantasie sprengte den engen Kreis, in den sie ursprünglich gebannt schien. Noch stärkeres Wachstum der Natur wie der Kunst Geibels bezeugten seine „Neuen Gedichte“ und seine „Gedichte und Gedenkblätter“, in denen neben den schönsten, seelenvollsten und unvergänglichsten Liedern, die ernst-edlen Zeitgedichte, die phantasievollsten lyrisch-epischen Stücke und Lebensbilder enthalten waren. Gedankenreichtum, tiefe Empfindung, Wohllaut der Sprache reihen diese Dichtungen zu den klassischen der deutschen Litteratur, auch in den „Spätherbstblättern“ finden sich noch einige, welche den Gedichten der dritten und vierten Sammlung ebenbürtig zur Seite treten. Als Dramatiker versuchte sich Geibel in den Tragödien „König Roderich“, „Brunhild“ und „Sophonisbe“, dem Lustspiel „Meister Andrea“,

Schöpfungen, welche natürlich nicht ohne poetischen Gehalt, nicht ohne große Vorzüge sind, aber die Aufgaben, die dem deutschen Drama der Gegenwart gesetzt sind, nicht lösen halfen.

Geibel in seiner Naturanlage und poetischen Richtung ursprünglich nahe verwandt war Johann Gottfried Kinkel aus Oberkassel bei Bonn, der zwar während der achtundvierziger Revolution in den Reihen der äußersten Demokratie stand, in seinen lyrischen Gedichten aber eine einfach lyrische Begabung, eine den anmutig beglückenden Seiten des Lebens zugewandte Phantasie bekundete. Eine große Entwicklung gleich Geibel war Kinkel nicht gegönnt. Die poetischen Erzählungen des Dichters „Otto der Schütz“ und namentlich „Der Grobschmied von Antwerpen“ und „Tanagra“ zeichnen sich indes durch die Frische und den ungekünstelten Fluß des Vortrags, durch farbige Anschaulichkeit aus, noch lebensvoller als sie ist die Prosanovelle „Margret“, welche ein ungewöhnliches Schicksal in schlichter Kraft darstellt. Einige andere Erzählungen schrieb Kinkel im Verein mit seiner ersten Gattin Johanna Kinkel geb. Mockel, deren kerniges, dem Realismus stark zuneigendes Talent uns hauptsächlich aus dem charakteristischen Roman „Hans Ibeles in London“ entgegentritt.

Nicht allein auf dem Gebiet der dramatischen und lyrischen Dichtung, sondern auch auf dem der modernen Epik, der Prosaerzählung, regte sich um die Mitte der vierziger Jahre der Geist und Trieb, welcher von der ausschließlichen Tendenz zur wirklichen Darstellung zurückführte. Je wichtiger Roman und Novelle für die gesamte Anschauung und die ästhetische Grundrichtung wurden, um so weniger erschien es gleichgültig, ob sie in ihren besseren Erscheinungen den inneren Gesetzen der poetischen Kunst oder ausschließlich den wechselnden Launen der Mode unterworfen waren. Blieb die Prosaerzählung in ihrer Durchschnittsmasse jetzt wie zu allen Zeiten der äußerlichen handwerksmäßigen Fertigkeit und allen nicht poetischen Bestrebungen preisgegeben, so traten doch wiederum Talente auf, welche sich der Zugehörigkeit der erzählenden Prosa zur Dichtung nicht entschlugen und sich poetische Ziele setzten. Unter den zahlreichen Romandichtern und Erzählern, deren Anfänge noch in die Periode der jungdeutschen und der politischen Poesie gefallen waren, ragten einige nicht nur durch ihre Individualität, sondern als Begründer eigentümlicher Einzelrichtungen hervor, „Spezialitäten“, die sich von der großen und allgemeineren dichterischen Erfassung und Darstellung des Lebens etwa in der Weise abzweigten, wie die Fachmaler von den größeren und allgemeineren Aufgaben der Kunst.

Eine bedeutende Begabung dieser Art erschien in Berthold Auerbach aus Nordstetten im Schwarzwald (1812—1882), aus jüdischer Familie stammend und ursprünglich zum Rabbiner bestimmt, aber schon in früher Jugend sich ausschließlich der Litteratur widmend. Mit den Romanen „Spinoza, ein Denkerleben“ und „Dichter und Kaufmann“, ein Lebensgemälde aus der Zeit Moses Mendelssohns, welche in jüdischen Lebenskreisen spielten, stand Auerbach durchaus noch auf dem Boden der jungdeutschen Litteratur=

anschauung, welche die unmittelbare lebendige Darstellung tief unter die geistreiche Betrachtung und die Beziehung auf Tagesbestrebungen stellte. Mit seinem Hauptwerk, den „Schwarzwälder Dorfgeschichten" vollzog der Schriftsteller einen entscheidenden Schritt zur Erfassung und poetischen Wiedergabe des Lebens. Den Erzählungen lagen Erinnerungen und scharfe Beobachtungen zu Grunde, eine warme Hingabe an die bäuerlichen Lebenskreise, an die Eigenart ländlicher Charaktere gesellte sich hinzu. Der Vortragston der Dorfgeschichten erschien völlig neu und höchst anmutig und zunächst ward es kaum empfunden, daß Auerbach seltener im vollen Zug darzustellen wußte und meist die einzelnen Momente seiner Dorfgeschichten durch reflektierte Übergänge verband. Die Neuheit des Stoffes, der Behandlungsweise, das besondere Talent des Verfassers seine dörflichen Zustände und Menschengestalten in den Gesichtskreis der Bildung zu rücken, die Lust, die ihn ersichtlich im Schaffen beseelte und welche auf die Leser überging, bewirkten eine außerordentliche Empfänglichkeit für die Darbietungen des schwarzwäldischen Schriftstellers. Aus der Reihe seiner Dorfgeschichten verdienen vor allen die Erzählungen „Der Tolpatsch", „Schloßbauers Befele", „Befehlerles", „Die Kriegspfeife", „Ivo der Hajrle", „Die Frau Professorin", „Der Lauterbacher", „Brosi und Moni", die tiefernste „Geschichte des Diethelm von Buchenberg", „Der Lehnhold", „Florian und Kreszenz", von den späteren „Barfüßele" hervorgehoben zu werden. Von den größeren Romanen Auerbachs „Neues Leben", „Auf der Höhe", „Das Landhaus am Rhein" und „Waldfried" erscheint der zweitgenannte „Auf der Höhe" als die beste und für die eigensten Vorzüge des Schriftstellers besonders bedeutsame Schöpfung. In allen Romanen Auerbachs machten sich neben reicher Erfindung, tiefem und scharfem Blick für Welt und Leben, neben Mannigfaltigkeit der Charakteristik und poetischer Stimmung Mängel geltend, welche die gesunde und bleibende Wirkung seiner späteren Erzählungsweise mehr und mehr beeinträchtigten. Die musivische Art der Komposition, die verhängnisvolle Neigung zu einer nicht nur optimistischen, sondern bewußt schönfärberischen und schönrednerischen Schilderung zahlreicher Lebensverhältnisse, die immer mehr überwuchernde reflektierende Neigung, welche allzustarken Nachdruck auf einzelne Sentenzen, Alltagsbeobachtungen und Alltagsaussprüche legt, beherrschten die größeren Werke, verhältnismäßig am freiesten davon blieb der Roman „Auf der Höhe", obschon auch ihm in der Buße der Gräfin Irma ein Element phantastischer Unwahrheit beigemischt wurde. Die letzten Erzählungen Auerbachs: „Nach dreißig Jahren", eine Wiederaufnahme der „Schwarzwälder Dorfgeschichten", welche eine Reihe von Gestalten derselben nach einem Menschenalter neu vorführte, „Landolin von Reutershöfen", „Der Forstmeister" und „Brigitta" verraten, wie sehr die Eigenart des bedeutenden Schriftstellers sich der Manier angenähert hatte.

Den Schwarzwälder Dorfgeschichten folgte, wie jedem Erfolg in der modernen Litteratur, die Nachahmung auf dem Fuße. Zu den besseren, auf wirkliches Talent und Erleben gestützten Dorfgeschichten zählten diejenigen

„Aus dem Böhmerwald" von Josef Rank, die „Geschichten aus den Bergen" von Josef Friedrich Lentner aus München (1814—1852), dessen „Tiroler Bauernspiegel" schon vor Auerbach seinen Beruf zur Darstellung kräftigen Volkslebens bekundet hatte, die Erzählungen des liebenswürdigen Humoristen Ludwig Steub aus Aichach in Oberbayern (1812 bis 1888), von dessen „Gesammelten Novellen" die anmutigsten und lebensvollsten zu den Dorfgeschichten gerechnet werden müssen. Ein wirklicher Poet trat ferner in Melchior Meyr aus Ehringen im Ries (1810—1871) hervor, dessen Jugend-Idyll in Hexametern, „Wilhelm und Rosine" schon aus dem Leben der engeren Heimat des Dichters schöpfte, demselben Leben, das vielseitiger und vollgehaltiger den späteren „Erzählungen aus dem Ries" und den „Neuen Erzählungen aus dem Ries" zu Grunde lag und durch die anmutende Frische, die Einfachheit und das humoristische Behagen des Dichters weiteren Kreisen vertraut und lieb ward. Die gesunde Kraft Meyrs reichte leider nicht aus größere Formen zu erfüllen, wie u. a. die Romane: „Vier Deutsche", „Die zweite Liebhaberin" und „Ewige Liebe", die Dramen: „Franz von Sickingen", „Herzog Albrecht", „Karl der Kühne" erwiesen. Der Ernst und die Innerlichkeit, die poetischen Stimmungen und die didaktisch-philosophischen Neigungen Meyrs gaben sich reiner und nachhaltiger in seinen „Gedichten" und den Dichtungen „Die Religion des Geistes" kund; die bleibenden Wirkungen des Dichters beruhten dennoch vorzugsweise auf seinen Rieser Dorfgeschichten.

Während eine ganze Reihe von Erzählern durch die Pflege der Dorfgeschichte Blick und Teilnahme der deutschen Lesewelt in den verborgensten Thälern der deutschen Heimat festhielten, lenkte umgekehrt ein Schriftsteller von außerordentlicher Begabung und eigentümlichen Lebensschicksalen, durch seine erzählenden Schriften eben diesen Anteil in weite Fernen. Dies war Charles Sealsfield, ursprünglich Karl Anton Postl aus Poppitz bei Znaim in Mähren (1793—1864). Aus dem Prager Kloster des Kreuzherrenordens 1823 nach den Vereinigten Staaten entflohen, von 1833 an meist in der Schweiz lebend, wo er auch (in Solothurn) seine letzte Ruhestätte fand, erst im Tode das Geheimnis seines Lebens enthüllend, hinterließ Sealsfield eine Folge höchst eigentümlicher Werke. Seiner Vergangenheit nach zwischen der Poesie und der Publizistik zwischen inne stehend, vom Drange erfüllt, ja beherrscht, seine politischen Anschauungen zu verallgemeinern und die neue Welt auf Kosten der alten zu preisen, trug Sealsfield gleichwohl eine dichterische Kraft ersten Ranges in sich. Gleichgültig gegen Komposition und Formenschönheit, schaute er doch die Breite wie die Tiefe des Lebens und ergriff Szenen, wie Gestalten mit ungestümer Leidenschaft und echter Kraft. „Das Charakteristische herauszufinden war seine Gabe, Charaktere zu zeichnen seine Lust; in der Sicherheit, Kraft und Anschaulichkeit, womit er uns Typen vor Augen stellt, ist er unübertroffen und die Wärme, Herzensfreude und Innigkeit, mit denen er seine Bilder von Menschen und Natur auffaßt und wiedergibt, frei von allen technischen Prätensionen, hebt dieselben hoch über alles

was der selbstgefühlvollste Naturalismus zu stande bringt (Laistner). Sowohl die „Transatlantischen Reiseskizzen“ und die „Lebensbilder aus beiden Hemisphären“ als die größeren Romane: „Der Legitime und die Republikaner“ und „Der Virey, oder Mexiko im Jahr 1812“, „Die deutschamerikanischen Wahlverwandtschaften (in den „Neuen Land- und Seebildern“) legen von den glänzenden Vorzügen und den mit ihnen unzertrennlich verbundenen Mängeln des großen Erzählers entscheidendes und voraussichtlich bleibendes Zeugnis ab.

Im vollsten, denkbar stärksten Gegensatz zur Welt und Weltdarstellung Sealsfield-Postls, stand ein österreichischer Landsmann desselben, der still-schaffende, künstlerisch anmutige Adalbert Stifter aus Oberplan im Böhmerwald (1805—1868), dessen Hauptwerk, die „Studien“ betitelten Erzählungen, in kampf- und drangvoller, tendenzschwerer Zeit das Recht des Idylls und einer weichen sinnigen Lebensauffassung zu erweisen trachteten. Unbedingte Ablehnung aller Probleme und Tendenzen des Tages, künstlerische Anlage und Durchführung, eine liebevolle Darstellung des Einflusses stiller Naturschönheit auf innerlich angelegte Naturen, große Feinheit der Einzelheiten, verschafften Stifters „Studien“ einen über ihre Bedeutung hinausgehenden Erfolg. „Stifter vermochte bei seinem vergnüglichen Haften am Kleinen und Unscheinbaren, bei seinem Widerwillen gegen seelische Stürme und Kämpfe weder großes, bewegtes Leben noch tiefere und eigenartige Charaktere darzustellen. Seine Art der Darstellung wurde, auf größere Vorgänge und eine reichere Mannigfaltigkeit des Lebens angewandt, zu einer Manier, in der sich eine innere Unwahrheit und preziöse Langeweile die Wage hielten.“ Wirkten in dem Skizzenbuch „Bunte Steine“ die Vorzüge der Stifterschen Phantasie und das edle Gleichmaß seines Vortrags noch nach, so brachten die größern Romane „Der Nachsommer“, „Witiko“ die angedeuteten Mängel sehr empfindlich zum Bewußtsein und erwiesen abermals, daß der idyllische Dichter, der Miniaturkünstler, der Litteratur in keiner Periode das Gesetz schreiben darf. Gleichwohl war es in der Hauptsache ein guter und glücklicher Einfluß, den Stifter ausübte; ohne seine Ruheseligkeit zu teilen, lernten auch energischere Naturen sich wieder auf die Quellen des Glücks zu besinnen, die im Menschen selbst entspringen.

Immerhin blieben Erscheinungen wie diejenigen Stifters in einer Periode der Litteratur vereinzelt, in welcher nicht nur ein Zug zu realistischer Darstellung bei den poetischen Talenten immer stärker und allgemeiner ward, sondern auch der Realismus als ästhetische und zugleich als soziale Theorie die Alleinherrschaft erstrebte. Als litterarischer Hauptvertreter dieses Realismus aber galt wiederum ein Dichter, dessen Anfänge und erste Erfolge noch den vierziger Jahren angehörten, Gustav Freytag aus Kreuzburg in Schlesien (geboren 1816), gleichbedeutend als Dramatiker und Erzähler, durch seltene Vielseitigkeit der Bildung, namentlich der litterarischen und kulturhistorischen, ausgezeichnet. Die Gedichtsammlung „In Breslau“ erwies freilich deutlich, daß Freytag kein unmittelbares lyrisches Talent besitze und nur im Situationsbild sich über das Her-

kömmliche erhob. Dafür aber bezeugten schon das Jugendlustspiel „Die Brautfahrt“, das an die Berichte von Kaiser Maximilians romantischer Brautfahrt zu Maria von Burgund anknüpfte, noch mehr die beiden Schauspiele „Die Valentine“ und „Graf Waldemar“ entschiedene dramatische Begabung, den ernsten Zug zu lebendig mannigfaltiger Menschendarstellung, dazu einen feinen ironischen Humor und eine künstlerische sorgsame Durchbildung der Einzelheiten und der Sprache. In beiden Schauspielen konnten einzelne Gestalten, Erfindungen und Einfälle noch als letzte Nachklänge jungdeutscher Lebens- und Litteraturauffassung angesehen werden, aber in der Hauptsache waltete ein anderer Geist und das entschiedene Bestreben war unverkennbar, den gesünderen und zukunftsvolleren Seiten des deutschen Lebens der Gegenwart poetische Handlungen und Charaktere abzugewinnen. Noch frischer, glücklicher und origineller trat das gleiche Bestreben in dem vorzüglichen Lustspiel „Die Journalisten“ hervor, welches in Erfindung, Gestaltenzeichnung, geistreicher Beweglichkeit und liebenswürdigem Witz sich als das beste deutsche Lustspiel eines ganzen Menschenalters bewährte. Freytags Schau- und Lustspiele, denen sich in späterer Zeit noch die Tragödie „Die Fabier“ anschloß, enthielten in Menschengeschick und Sittenschilderung genug realistische Elemente, gleichwohl konnte von einem tendenziösen Realismus in ihnen nicht die Rede sein. Ein solcher machte sich teilweis in den Romanen „Soll und Haben“ und „Die verlorene Handschrift“ geltend, Schöpfungen, welche sich verdienter, starker und nachhaltiger Erfolge erfreuten, bei der Schilderung des deutschen Lebens der Gegenwart aber Licht und Schatten in ungleicher Weise verteilten und den Schimmer einer weniger poetischen als politisch-sozialen Verklärung allzu ausschließlich auf die dem Dichter nahestehenden, durch Reichtum und Bildung, namentlich gelehrte Bildung, bevorzugten bürgerlichen Kreise sammelte. Doch hob die Einseitigkeit der Sympathien des Dichters eine Reihe großer Vorzüge dieser Romane nicht auf. Innerhalb der Schranken, die Freytag seiner Lebensdarstellung selbst zog, entfaltete er nicht nur künstlerischen Ernst und anmutigen Reiz des Vortrags, sondern energische Kraft und lebhafte Mannigfaltigkeit der Handlung, Reichtum scharf ausgeprägter Gestalten, eine erfreuliche Fülle bunter bewegter Genrebilder aus verschiedenen Lebens- und Berufskreisen, frischen Humor, der nur in einzelnen Episoden gezwungen und manieristisch erscheint, meist aber sehr glücklich und belebend wirkt. Den Romanen aus der Gegenwart schloß sich die Erzählungsfolge „Die Ahnen“ an, welche die Geschichte eines deutschen bürgerlichen Geschlechts von den Tagen der Völkerwanderung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in charakteristischen Einzelhandlungen poetisch zu gestalten sucht. Die kulturhistorischen Studien, denen sich der Verfasser der „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ mit Vorliebe hingegeben hatte, drücken in einzelnen Teilen der „Ahnen“ auf die poetischen Motive und Handlungen, andere, namentlich die Einleitungserzählungen „Ingo und Ingraban“, dann „Marcus König“, von den späteren „Der Rittmeister von Altenrosen“ wirken durch alle eigentümlichen Vorzüge der Freytagschen

Dichtung. Dramatische und erzählende Werke des Dichters gewannen breiten Boden in der Gunst des Publikums und wie sie einerseits den Anschauungen und Gefühlen des wohlhabenden deutschen Bürgertums Gestalt und Ausdruck gaben, so halfen sie auch andererseits Anschauungen und Gefühle desselben formen und auf bestimmte Ziele lenken. Die Bedeutung des Dichters für die Zeit zwischen 1850 und 1870 kann insofern kaum zu hoch angeschlagen werden, Freytags Realismus, der dem Schönen und dem Pathos der Leidenschaft nur ein sehr beschränktes Recht zugestand, schloß dennoch einen mächtigen Teil deutschen Lebens und Fühlens in sich ein und die besten seiner Erfindungen und Gestalten werden auch in andern Zeiten Anteil und Mitgefühl erwecken.

Die Romane Freytags hatten Sitten und Besonderheiten abgegrenzter Lebenskreise mit Treue und Lebendigkeit geschildert und eine Anzahl realistischer Poeten und Erzähler schlugen ähnliche Pfade ein. Im Gegensatz zu Freytag, welcher in „Soll und Haben" der alten germanischen Abneigung gegen jüdisches Wesen und Treiben Ausdruck gegeben hatte, stellte ein hochbegabter Novellist wie Leopold Kompert aus Münchengrätz in Böhmen (1822—1886) das jüdische Leben in den „Geschichten aus dem Ghetto", „Böhmische Juden", „Geschichten einer Gasse" mit gemütswarmer Hingabe, mit liebevoller Anfassung aller edleren Lebensregungen dar, die in der Enge und dem jahrhundertealten Druck der Gassen gediehen. Einzelne Kompertsche Erzählungen, namentlich „Christian und Lea", verdienen das Prädikat der Meisterschaft. — Nicht minder ernst und tief, ohne jeden Versuch poetischer Konzentration und Lebensrichtung, aber bunter, vielseitiger, beweglicher schilderte Friedr. Wilh. Hackländer aus Burtscheid bei Aachen (1816—1877) in seinem „Soldatenleben im Frieden", in „Handel und Wandel" und ähnlichen Erstlingswerken das Leben der Kasernen, der Magazine und Läden. Einen Anlauf zu wertvollerer und künstlerisch gehobener Darstellung nahm Hackländer dann in den frischen Lustspielen „Der geheime Agent" und „Magnetische Kuren", in den Romanen „Namenlose Geschichten", „Eugen Stillfried" und „Europäisches Sklavenleben", in denen sich einige Genrebilder und frische Gestalten von großem Reiz wirksam zeigen. Doch haftete Hackländer allzusehr am Äußerlichen, um den Beinamen eines „deutschen Dickens" mit Recht verdienen zu können, und verflüchtigte in seiner späteren auf die flachste Unterhaltung gerichteten Vielproduktion selbst so vortreffliche Ideen, wie sie dem „Künstlerroman" und dem Roman „Der neue Don Quixote" zu Grund lagen. — Aus seinen Kriminalisteneinnerungen und Erfahrungen heraus schrieb Hubertus Temme aus Lette in Westfalen (1798—1881) eine Reihe von Novellen und Romanen, die als „Gesammelte Kriminalnovellen" wie zuvor in ihrer Einzelausgabe die schädlichste und verhängnisvollste Wirkung auf die realistische deutsche Litteratur ausübten. Ohne innern poetischen Antrieb, ohne Freude am Gegensatz zwischen der Welt der lichten und jener der dunklen Thaten, beutete Temme seine Kenntnis der Kriminalfälle und der Verbrecherwelt zu einer roh effektvollen

auf die schlechtesten Instinkte des Lesepublikums abzielenden Erzählungsweise aus, welche die der erzählenden Dichtung notwendige Spannung beinahe ausschließlich in kriminalistische Motive verlegte und welche das Publikum gewöhnte, nur diese Motive zu begehren. Temme hätte sich rühmen dürfen, gewissen Brutalitäten und Barbareien des späteren Naturalismus den Weg gebahnt zu haben. — Aus erquicklicheren ärztlichen Erlebnissen und Eindrücken stammten die in gebundener Rede auftretenden, scharf realistischen, aber gemütvollen Bilder aus dem Leben eines Landarztes, welche Berthold Sigismund (1819—1864) in seiner „Asklepias" sammelte. Verwandte Bestrebungen, dem Erleben und der Umgebung des einzelnen Talents alle Besonderheiten abzugewinnen, erwachten vielfach, sie waren natürlich der poetischen Darstellung förderlicher als das Spiel mit hergebrachten Situationen und Phrasen, aber sie schlossen die Gefahr in sich, am bloßen Stoff haften zu bleiben und sich nicht über denselben zu freier Gestaltung zu erheben. Dieser Gefahr unterlag beispielsweise eine Begabung wie Bogumil Goltz (1801—1870), dessen biographisches Idyll „Ein Jugendleben" und dessen Buch „Ein Kleinstädter in Ägypten" die Elemente poetisch-realistischer Darstellung in sich schlossen, aber die Zahl der zahlreichen deutschen Bücher vermehren halfen, welche zwischen der autobiographischen und der poetisch belebten Erzählung zwischen inne stehen. Glücklicher wußte Edmund Höfer aus Greifswald (1819—1882) die reichen Eindrücke seiner Jugend und eines langjährigen Aufnehmens von Gestalten und Bildern künstlerisch zu verwerten. Höfers Gedichte und frühere Erzählungen, namentlich die Geschichten „Aus dem Volke", die „Erzählungen eines alten Tambours", das Idyll „Schwanwieck", „Norien, Erinnerungen einer alten Frau", auch einige der allzu zahlreichen Novellen späterer Zeit beanspruchen durch lebhafte Phantasie, durch Wärme und Stärke ihrer Menschengestalten, durch die gedrängte und doch anschauliche Darstellungsweise eine bleibende Wirkung; leider vertiefte sich das kräftig realistische Talent des Poeten nicht, sondern litt unter einer flüchtigen Vielproduktion, welche die abschwächende Wiederholung von Motiven, Gestalten und Stimmungen bedingt.

Ein älterer Realist, welcher in den vierziger Jahren über engere Kreise hinaus nicht eben beachtet worden war, gedieh durch die realistische Kritik zu verdienten und unverdienten Ehren. Der Berner Landpfarrer Albert Bitzius (Jeremias Gotthelf) aus Murten (1797—1854) war mit seinen ersten derben Erzählungen, den „Leiden und Freuden eines Schulmeisters", „Uli der Knecht" und „Uli der Pächter" schon seit Jahren hervorgetreten und lediglich als moralisierender Volksschriftsteller betrachtet worden, ehe man entdeckte, daß diese Erzählungen neben ihren knorrigen Derbheiten, ihrer tendenziösen Einschärfung nüchtern praktischer Tugenden, neben ihren häßlich prosaischen Seiten eine Fülle wahrhaft poetischer Elemente in sich schlossen. Namentlich in den kleineren, als „Erzählungen und Bilder aus der Schweiz" gesammelten Schöpfungen des streitbaren, von altbernisch konservativer Gesinnung erfüllten geistlichen Schriftstellers, erhoben sich die besten durch die

Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit, die warme Lebendigkeit der Erfindung wie des Vortrags zu Kunstwerken. Wohl traf es zu, daß Jer. Gotthelf von den Leitsternen der Dichtung nur jenen der Wahrheit, den Stern der Schönheit aber nur in einzelnen Augenblicken erglänzen sah, aber die dichterische Lust am dargestellten Leben, der tiefe Blick in die menschliche Natur und der oft geniale Humor halfen über die Rauheiten und gelegentlichen Roheiten des Schriftstellers hinweg. In lichtere Regionen, in eine von andern Sonnen erhellte, von anderer Atmosphäre umgebene Welt erhob sich ein Erzähler wie der Kulturhistoriker Heinrich Wilhelm Riehl aus Biberich am Rhein (geboren 1823), dessen „Kulturgeschichtliche Novellen“, namentlich aber die späteren „Geschichten aus alter Zeit“ und das „Neue Novellenbuch“ eine Reihe vorzüglicher Erfindungen enthalten. Riehl schloß sich in seiner Weise der Darstellung eng an die ältere knapp einfache Novelle an, die auf den eigenartigen Vorgang, die Handlung, größeres Gewicht legte, als auf psychologische Vertiefung und Stimmungsfülle. In diesem knappen Rahmen aber verstand er buntes und echtes Leben zu entfalten, sein Realismus ist frischester und gesundester Natur und deckt sich mit der Freude an der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und Schicksale. Wo sich Riehl von den lehrhaften Absichten befreit, die ihn zu Zeiten anwandeln, gelingen ihm Meistererzählungen und selbst mit der lehrhaftesten Absicht so köstliche Stücke wie z. B. „Der stumme Ratsherr“. — Zu rein realistischer Lebensauffassung und Darstellung gedrängt, fühlten sich auch einige weibliche Talente, die in diesen beiden Jahrzehnten in die Periode ihrer besten Leistungen und ihrer Erfolge eintraten. So Fanny Lewald aus Königsberg (geboren 1811), deren Erstlingsromane noch stark tendenziöse Färbung zeigten, die aber durch eine scharf verständige, ja gelegentlich herb nüchterne Anschauung, ebenso wie durch ihre gute Beobachtungsgabe für die Darstellung wenigstens zahlreicher Erscheinungen des modernen Lebens befähigt war. In ihren Romanen: „Wandlungen“, „Von Geschlecht zu Geschlecht“, „Das Mädchen von Hela“, „Die Erlöserin“ und andere, auch in einigen ihrer Erzählungen, gelangen der Schriftstellerin selbständige Menschengestalten und die vortreffliche Wiedergabe selbst geschauten Lebens. Während Fanny Lewald in ihren späteren Romanen sich vertiefte und selbst an Gemüt und Phantasie wuchs, erlag eine andere ostpreußische Erzählerin, Julie Burow aus Kydullen (1806—1868), welche in ihren ersten Romanen und Novellen: „Frauenlos“, „Aus dem Leben eines Glücklichen“ u. a. trotz greller Häßlichkeiten die Fähigkeit zu sinnlich warmer, lebendiger Darstellung bewährt hatte, im größten Teil ihrer späteren Erzählungen der Verflachung und Äußerlichkeit, welche die Unterhaltungslitteratur von der Dichtung scheiden. — Einer völlig andern Wiedergabe äußeren und inneren Lebens strebte die österreichische Dichterin Betty Paoli (Elisabeth Glück) aus Wien (geb. 1815) zu, deren Phantasie und poetische Eigentümlichkeit in poetischen Erzählungen und Novellen durch Lenau, Halm, Frankl und die rhetorischen Poeten Österreichs bestimmt wurden. Trotzdem fehlte es den erzählenden Gedichten und Novellen Betty Paolis neben lodernden Farben nicht an Zügen echten Lebens.

Der Versuch, die epische und lyrisch-epische Poesie mit dem Drange zur realistischen Darstellung in Einklang zu setzen, dem Charakteristischen höhere Bedeutung beizulegen, als dem Schönen, bereicherte die deutsche Litteratur um einige vortreffliche und viele seltsame Gebilde. In erster Linie kommen hier die energischen poetischen Schlachtschilderungen Christian Friedrich Scherenbergs aus Stettin (1798—1881) in Betracht, von denen besonders „Waterloo" und „Leuthen" durch Kraft und Anschaulichkeit der Gefechtsbilder, durch die helle Freude an Waffen und Kämpfen die mannigfach unschöne, knorrige, ja stümpernde Form vergessen machen, während die Epen: „Ligny", „Abukir" und „Hohenfriedberg" nur als Wiederholungen erscheinen und die Mängel der Scherenbergschen Dichtweise stärker hervortreten lassen. Ein frisches Gedicht aus dem wilden Leben des dreißigjährigen Krieges schuf Franz Löher aus Paderborn (geb. 1818) in „General Spork". Löher wandte sich später historischen Arbeiten und Reiseschilderungen zu, in denen sich die ursprüngliche poetische Begabung nicht verleugnete. Den Versuch von Dorfgeschichten in gebundener Rede, aber in ganz realistischer Haltung und Färbung, unternahm M. Anton Niendorf aus Niemegk (1826—1878) in dem märkischen Liedercyklus „Die Hegler Mühle", der seine einzige hervorragende Schöpfung blieb. —

Keines der irgend bedeutenden neuen Talente, welche in dem Jahrzehnt zwischen 1850 und 1860 zuerst auftraten, entzog sich völlig der realistischen Strömung, dem Verlangen, der Wirklichkeit auch unbeachteter, wenig gekannter Seiten und Erscheinungen des Daseins ihre eigentümliche Poesie abzugewinnen. Gleichwohl konnte eine ganze Reihe dieser Dichter nicht den reinen Realisten hinzugerechnet werden, ihre Lebensanschauung, ihr Zusammenhang mit jenen Überlieferungen vergangener großer Litteraturepochen, von denen der tendenziöse Realismus schon mit Geringschätzung sprach, ihre künstlerische Freude an der Form, ihre subjektive Innerlichkeit und Bedeutung gaben ihnen eine besondere Stellung und ließen sie als die glücklichsten Vertreter wahrer Poesie, als die lebendigen Bewahrer des unverlierbaren poetischen Schatzes der deutschen Nation erscheinen. Gegenüber der von den Realisten im engeren Sinne gepflegten und empfohlenen Richtung auf die „poetische Spezialität" (eine Richtung, der sich freilich der bedeutendste Vertreter des Realismus, Gustav Freytag, wie der flüchtigste Blick auf seine poetische Thätigkeit ergab, durchaus nicht anschloß), versuchten nahezu alle diese Talente das alte Recht der Poesie zu behaupten: Welt und Leben im Ganzen, in schönen und wechselnden Formen darzustellen. Mit seinen lyrischen Anfängen noch in die letzten vierziger Jahre zurück reichte Gottfried Keller aus Zürich (geboren 1819), dessen erste 1846 erschienene lyrische Gedichte für kurzsichtige Beurteiler einen politischen Poeten aus der Schule Herweghs weissagten, während für die Weiterblickenden, bei aller Gärung und allem revolutionären Sturm und Drang, ein Dichter voll Originalität, voll lebendigster überquellender Weltlust, voll poetischer Sinnlichkeit erkennbar war. Über jede Verheißung seiner Erstlingsgedichte hinaus bewährte sich Keller als eine tiefe und gestaltungskräftige Natur.

So kernvoll, eigentümlich, reich und mannigfaltig sich sein Wesen in den späteren Gedichten offenbart, so erreichte der Schweizer Dichter seine tiefsten und nachhaltigsten Wirkungen doch als Erzähler, ein Erzähler freilich, der den lyrischen Dichter geradezu zur Voraussetzung hat. Schon der große, in gewissem Sinne autobiographische und doch frei gestaltete Roman „Der grüne Heinrich“ ragte durch seine Lebens- und Stimmungsfülle, seine seelische Tiefe und Feinheit, durch den geheimen Reiz eines ganz individuellen Vortrags hervor. „Die Jugendgeschichte des werdenden Malers mit ihrem Versenken in die Lust, aber auch in das Grauen des Lebens, mit ihrem eigentümlichen Wechsel von still gesunden und verworrenen, trübenden Eindrücken, mit dem schönen Idyll in Dorf und Thal eines verbauerten Onkel Pfarrers ist vom reinsten Golde echter Poesie durchleuchtet, feinste Naturbeobachtung, realistische Gestaltungskraft, ernste Stimmung und kräftiger Humor vereinigen sich zu einer Gesamtwirkung der erfreulichsten Art.“ (Stern.) Kellers eigentliches Meisterwerk, die in zwei Folgen erschienene Novellensammlung „Die Leute von Seldwyla“ enthielt eine Reihe ernster und humoristischer Erzählungen, von denen jede einzelne aus einem echt poetischen Kerne erwuchs, die Glanzstücke der Sammlung aber: „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, „Die drei gerechten Kammmacher“, „Frau Regel Amrain“, „Pankraz, der Schmoller“, „Kleider machen Leute“, „Dietegen“, „Das verlorene Lachen“ beim Vergleich mit den besten deutschen Novellen nichts verlieren. Genial-übermütig, geistvoll und voll tiefpoetischer Einzelheiten zeigten sich des Dichters „Sieben Legenden“. Die ihnen folgenden „Züricher Novellen“ knüpften an allgemeine alte und neue vaterstädtische und heimatliche Erinnerungen des Dichters an, auch in ihnen bezeugten namentlich „Der Landvogt von Greifensee“ und „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ jene dichterische Vollgewalt, die aus dem unscheinbarsten Leben, den erschütterndsten Vorgängen das Gold lauterer Poesie gewinnt und loslöst. Schlagen der Novellencyklus „Das Sinngedicht“ und der Roman „Martin Salander“ hier und da gedämpftere Töne an, erscheinen stärker von Elementen der Reflektion durchsetzt, drängt sich in einzelne Erfindungen eine allzu nüchterne Satire herein, so bezeugt namentlich die Charakteristik die geniale Originalität wie die reife Meisterschaft des Dichters, und die neuere deutsche Litteratur kann wenig so vollendet schöne, die innerste Seele gewinnende Frauengestalten aufweisen, als Marie Salander, die Heldin des letztgenannten Romans.

An der äußersten Nordmark des Reiches erstand um dieselbe Zeit, in der Gottfried Keller auftrat, oder wenig später, ein lyrischer Dichter und Novellist, dessen Schöpfungen gleichfalls zum bleibenden Gute der deutschen Litteratur gerechnet werden müssen, Theodor Storm aus Husum in Schleswig (geb. 1817). Storms lyrische Gedichte entsprangen dem unmittelbarsten Leben einer tiefinnigen, feinen, dabei aber männlich klaren und heißblütigen Natur, die den tausendmal besungenen Daseinsmomenten den unverkennbaren Stempel des eigensten Genießens und Leidens aufprägt. Als Novellist legte Storm vom Idyll und Märchen bis zur lebensvollen, je eine kleine Welt in sich

schließenden echten Novelle einen Weg bedeutender Entwicklung zurück, der für sein ernstes künstlerisches Wollen ebenso als für die Ursprünglichkeit seiner Phantasie und des inneren Antriebes zur Gestaltung spricht. Storm ist ein poetischer Darsteller jenes norddeutschen Lebens, dessen eigenartige Mischung von starkem Individualismus und freiem Empfinden des Einzelnen einerseits, von gefestigter Familiensitte anderseits, von spröder Äußerlichkeit und innerer Leidenschaftlichkeit, von energischem Willen, ja steifnackigem Trotz und von echter Gemütstiefe, er in immer neuen Handlungen, Konflikten und Charakteren darzustellen versteht. Der Kreis des Lebens, in dem sich Storm bewegte, war ursprünglich eng, erweiterte sich aber im Verlauf seiner Entwicklung, innerhalb dieses Kreises walteten Lebensfülle und Lebensglut, selbst wo Storm an die Stelle ausgeführter Zeichnung bloße andeutende Striche treten läßt, fällt er nie aus der Grundstimmung seiner Novellen, die fast immer stark und ergreifend ist. Künstlerisch warm und fein, in engen Rahmen gewaltige Leidenschaft und bewegte Handlung bergend, wecken Storms Novellen mit unwiderstehlicher stiller Kraft den wärmsten Anteil.

Einen weiteren Kreis der Phantasie und der Lust am poetischen Bilden, als der vorgenannte Dichter, umspannt Paul Heyse aus Berlin (geb. 1830), der schon in früher Jugend zu verdientem Rufe gelangte, und die Anschauung, welche ihn bald für einen bloß der Formschönheit huldigenden Akademiker, bald für einen weichlichen Modepoeten erachtete, durch das vollkräftige warme Leben und die gedankliche Bedeutung seiner besten Schöpfungen siegreich widerlegte. Den Erstlingsdichtungen Heyses: „Vom Jungbrunnen“, Märchen, und einer Tragödie „Francesca da Rimini“, die für ein starkes Phantasieleben sprachen, folgten in den ersten fünfziger Jahren die erzählenden Dichtungen „Hermen“ und die erste Sammlung der „Novellen“, welche wärmer, anschauungs- und farbenreicher, in originellen Erfindungen und in dem einfach edlen Stil künftige Meisterschaft verbürgten. Gleichwohl blieb es bei dem regen und raschen Produktionstriebe des Dichters, bei seiner Lust am Hervorbringen auch solcher Gebilde, zu denen ihn kein innerer Drang, sondern eine flüchtige Anregung der Phantasie führte, nicht aus, daß Heyse neben großangelegten, lebenswarmen und Dauer verheißenden Schöpfungen auch zahlreiche poetisch und künstlerisch nicht vollwertige Versuche gab oder mit seiner Kraft und Kunst spielend, gelegentlich unerquickliche Probleme behandelte. Heyses lyrische und erzählende Gedichte, namentlich das „Skizzenbuch“ mit den Liedern und Bildern aus Italien, die „Novellen in Versen“, die weitaus größte Zahl seiner „Novellen“ in Prosa, unter ihnen Meisterstücke wie „L'Arrabiata“, „Am Tiberufer“, „Die Einsamen“, „Das Mädchen von Treppi“, „Annina“, „Im Grafenschloß“, „Der Weinhüter von Meran“, „Der letzte Centaur“, „Grenzen der Menschheit“, „Der verlorene Sohn“ u. a.; unter den sehr zahlreichen dramatischen Dichtungen die Tragödien „Die Sabinerinnen“, „Maria Moroni“, „Hadrian“, „Alkibiades“, die Schauspiele „Hans Lange“, „Colberg“, „Die Weisheit Salomos“, haben alle einzeln und innerhalb ihrer Formen besondere Vorzüge und ihr Inhalt

ist durch flüchtig charakterisierende Beiworte keineswegs erschöpft. Auch die beiden größeren Romane des Dichters „Kinder der Welt“ und „Im Paradiese“ erweisen, wie ernst es Heyse war, den Trieb seiner Lebensdarstellung zugleich zu erweitern, Handlungen und Gestalten zu vertiefen. Soll in einem Satze die Eigenart der Heyseschen Dichtung und Menschendarstellung bezeichnet werden, so darf man wohl sagen, daß dieser Dichter tiefer als die Mehrzahl der Neueren von der Allmacht echter Leidenschaft durchdrungen und überzeugt ist und daß dies Gefühl den Hintergrund zu seinen mannigfaltigen Erfindungen bildet, daß die außerordentlichen Vorzüge wie gewisse Mängel der Heyseschen Gestaltung damit in unlösbarem Zusammenhang stehen. Als Gesamteigenschaften ergeben sich ein außerordentlicher Reichtum des Darstellungsvermögens, Reife und Sicherheit der Komposition, warme Stimmung und seltene Anmut, woraus der vielgepriesene Reiz des Heyseschen Stils erwächst. —

Heyse gehörte schon seit 1854 dem Dichterkreise an, welcher sich um den der Litteratur in seltener Weise zugeneigten König Maximilian II. von Bayern in München sammelte und in dessen Mittelpunkt Heyse mit Geibel stand. Diesem Dichterkreis schlossen sich ältere wie jüngere Talente an. Zu den ersteren gehörte Adolf Friedrich Graf von Schack aus Schwerin (geb. 1815), dessen Kraft sich zuerst in bedeutenden Beiträgen zur Geschichte der Poesie, wie die „Geschichte der dramatischen Litteratur und Kunst in Spanien“ und die „Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien“, in Übertragungen und Bearbeitungen bethätigte, unter denen die große Verdeutschung der „Heldensagen des Firdusi“ die vorzüglichste und wertvollste ist. Als Dichter trat Schack mit einer Reihe von erzählenden Dichtungen „Episoden“, „Nächte des Orients“, „Die Plejaden“, dann mit den Romanen in Versen „Durch alle Wetter“, „Lothar“, und „Ebenbürtig“, mit Tragödien und Komödien hervor. Unter den letzteren verdienen „Die Pisaner“ ebenso besondere Hervorhebung, wie unter den „Romanen in Versen“ das erfindungsreiche, durch die Kunst des Vortrags fesselnde Gedicht „Durch alle Wetter“ und unter den epischen Dichtungen „Die Plejaden“. Im ganzen war die Zeit und ihre Litteraturauffassung einer Erscheinung, wie die Schacks, besonders ungünstig. Mit Graf Schack teilte das Geschick, nur auf kleinere Kreise zu wirken, der Dichter Hermann Lingg aus Lindau (geb. 1820), dessen „Gedichte“ Emanuel Geibel in die Litteratur einführte und dessen Hauptwerk die große epische Dichtung „Die Völkerwanderung“ durch die gedankenvolle, von dunkel-schmerzlicher Empfindung durchdrungene Macht der Phantasie, die Pracht der Farben in den besten Episoden fesselte. Linggs Tragödien „Catilina“, „Der Doge Candiano“, „Macalda“, „Högnis letzte Heerfahrt“, auch die späteren Gedichte und die erzählenden Dichtungen „Dunkle Gewalten“ entsprangen der gleichen Phantasierichtung wie „Die Völkerwanderung“.

Großer und nachhaltiger Wirkung erfreute sich der nächst Geibel hervorragendste Lyriker des Münchener Kreises, Friedrich Bodenstedt aus

Peine in Hannover (geb. 1819), dessen Dichterruhm die „Lieder des Mirza Schaffy" begründeten, Gedichte, denen das leichte und durchsichtige orientalische Gewand noch einen besonderen Reiz verlieh, während die Lieder selbst durch ihre echte Wärme, ihre heitere Anmut, ihren frischen Humor deutlich genug verrieten, daß sie deutschen Ursprungs und keine Nachdichtungen morgenländischer Vorbilder seien. Die poetische Halbmaske, die ihm so gut zu Gesicht stand, nahm Bodenstedt auch in den lyrischen Sammlungen „Aus dem Nachlaß Mirza Schaffys" und „Aus Morgenland und Abendland" wieder vor, während „Der Sänger von Schiras" und „Die Sprüche des Omar Chajim" sich als Proben jenes glänzenden Aneignungstalentes darstellten, das der Dichter auch Shakespeares Sonetten, den russischen Dichtungen Puschkins und Lermontoffs gegenüber bethätigte. In seinen eigenen Gedichten, denen sich kleinere „Epische Dichtungen" anschlossen, waltete dieselbe Gemütsfrische, Lust am Dasein und geistvolle Heiterkeit, dieselbe formelle Leichtigkeit und gewinnende Sprachgewalt.

Unter den jüngeren Dichtern, die sich auf die Dauer oder vorübergehend dem Münchener Kreise anschlossen, wirkte keiner stärker und versprach keiner größeres als der Badenser Josef Viktor Scheffel aus Karlsruhe (1826 bis 1886), welcher schon als Student mit seinen im „Gaudeamus" gesammelten Liedern und Balladen die Bewunderung engerer Kreise gewonnen hatte. In seinen beiden Hauptwerken, dem epischen Gedichte „Der Trompeter von Säckingen", ein Sang vom Oberrhein, und „Ekkehard", eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert, zeigte Scheffel sich als einen durch Originalität, die prächtigste Frische der Empfindung und ausgiebige Gestaltungskraft ausgezeichneten Dichter. Seine Neigung zu gelehrten Studien war ihm zunächst kein Hemmnis, die Vergangenheit stand in lebendigen Bildern und frischesten Farben vor ihm, der Zauber der Heimatliebe, quellender klarer, jugendlicher Lebenslust band ihm die fernste Zeit mit der Gegenwart und belebte sowohl das epische Gedicht von Jung Werner, dem Spielmann, und der schönen Margarethe, als die Abenteuer des St. Gallischen Mönches Ekkehard auf dem Hohentwiel, der Burg der Herzogin in Schwaben, aufs glücklichste. Leider ward Scheffel behindert, die Folge größerer Schöpfungen, namentlich einen geplanten großen historischen Roman, dessen Mittelpunkt die Entstehung des Nibelungenliedes und der sagenhafte Wartburgkrieg sein sollte, auszuführen. Er verlor jenes glückliche Gleichgewicht zwischen poetischer Gestaltungskraft und Forschung, welches im Ekkehard waltete, und mühte sich umsonst, in der Dichtung neben den poetischen auch wissenschaftliche Probleme zu lösen. Die späteren Produktionen Scheffels, „Frau Aventiure", Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit, „Juniperus", Geschichte eines Kreuzfahrers und „Hugideo" waren gleichsam nur Splitter der großen erzählenden Schöpfung, welche er nie vollendete. — In die folgende Periode des Kampfes zwischen schönheitslosem Naturalismus und realistischer Poesie hinüber wuchsen die jüngeren Münchener Adolf Wilbrandt aus Rostock (geb. 1867), als Dramatiker durch das anmutige Lustspiel „Die Maler", die Tragödien „Gracchus", „Arria

und Messalina", „Giordano Bruno", „Nero", die Schauspiele „Der Graf von Hammerstein", „Die Tochter des Herrn Fabricius", als Erzähler durch vortreffliche Novellen, den poetisierenden Roman „Menschen und Geister" und den kleinen, aber lebendigen und sinnreichen Roman „Meister Amor" bekannt geworden; ferner Julius Grosse aus Erfurt (geb. 1828), der sich auf allen Gebieten der Dichtung mit lebendig angeregter Phantasie vielfach versuchte, unter dessen zahlreichen lyrischen, dramatischen und epischen Dichtungen, Prosaromanen, eine Anzahl vorzüglicher lyrischer Gedichte, die kleineren poetischen Erzählungen und etwa die Tragödie „Tiberius" den Vorzug verdienen; Hans Hopfen aus München (geb. 1835), Lyriker und Balladendichter von eigentümlichem Gepräge, Romanschriftsteller, dessen „Verdorben zu Paris", „Juschu" u. a. gleichfalls phantasievoller, als von erquicklichem Leben erfüllt waren.

Gleichzeitig mit den Genannten regten sich andernorts andere ihnen innerlich verwandte Talente. Otto Roquette aus Krotoschin in Posen (geb. 1824), ein anmutiges, leichtflüssiges Talent, das dennoch in die Tiefe strebte, ward zuerst durch das lyrisch-frische und farbenreiche Märchen „Waldmeisters Brautfahrt" bekannt. Gehaltreicher und lebensvoller als dies zeigten sich seine Gedichte „Hans Haidekuckuk" und „Gevatter Tod", die besten seiner zahlreichen „Novellen", auch einige seiner dramatischen Versuche, wie das Schönbartspiel „Reinecke Fuchs" und die Tragödie „Der Feind im Hause". In den „Elegien" erwies Roquette, daß er sich auch als Lyriker zu jener Anschauung vertieft habe, die volles Gefühl, volle Glut des Lebens mit milder Resignation verbindet. — Auch Gustav zu Putlitz aus Retzien in der Priegnitz erhob sich von leichter Märchen- und Lustspielpoesie zu ernsterer Lebensdarstellung. Hatte sich die lange Reihe seiner kleineren Lust- und Schauspiele durch anmutige Beweglichkeit und feineren Dialog von der Masse der gangbaren Lustspiele unterschieden, so machten dramatische Dichtungen wie „Das Testament des großen Kurfürsten" „Wilhelm von Oranien in Whitehall", das vortreffliche Schauspiel „Rolf Berndt" einen höheren Anspruch. G. zu Putlitz reihte sich ferner mit einigen kleinen Romanen und vortrefflichen Novellen jenen Erzählern an, die kräftig charakteristische Erfindung mit poetischer Stimmung zu erfüllen wußten. — Abseits von all den genannten norddeutschen Talenten verfolgte ein Dichter wie Robert Hamerling aus Kirchberg in Niederösterreich (geb. 1830) seine eigenen Wege. In den lyrischen Dichtungen „Sinnen und Minnen", „Germanenzug", „Venus im Exil", „Ein Schwanenlied der Romantik" sprach sich eine schönheitsdurstige, zugleich leidenschaftliche und elegische Natur in mächtigen Rhythmen aus. In den Hauptwerken des Dichters, den epischen Dichtungen „Ahasver in Rom", „Der König von Zion", sowie dem Roman „Aspasia", verband sich ein glänzendes koloristisches Talent mit einem Zuge zur Gedankenlyrik, zu einer düstern Reflektion. Die meisten aller obengenannten Talente reichten und wirkten in die Periode nach 1870 und in die Gegenwart herüber und verfochten wie den einseitigen

Ansprüchen des ausschließlichen Realismus, so auch denen des pessimistisch gestimmten Naturalismus gegenüber eine Art der Dichtung, die darum nicht traditionell gescholten werden darf, weil sie die ewigen Elemente aller Poesie nicht geflissentlich von sich ausscheidet, ja ausstößt. —

In eigentümlichem Gegensatz zur reichen Mannigfaltigkeit der deutschen Litteratur dieser Periode stand die französische Litteratur, jene Litteratur des zweiten Kaiserreichs, welche enger mit den Zuständen und Sitten der französischen Hauptstadt und ihrer tonangebenden Kreise verwuchs, als dies je zuvor selbst in Frankreich geschehen war. Die buntgemischte, vom wildesten Taumel des Lebensgenusses, der Macht- und Goldgier ergriffene Gesellschaft von Paris, gab während des napoleonischen Glücks und Glanzes der poetischen Litteratur eine Richtung, welche immer weiter von jedem Idealismus, jedem Streben nach edlem Gehalt, nach Erfassung des ganzen Lebens hinwegführte. Die verhängnisvolle Bedeutung, welche in diesen Jahrzehnten die „Halbwelt" im Pariser Leben erlangte, beeinflußte die Litteratur und gab ihr jenen eigentümlichen Charakter raffinierter Lüsternheit, kraftloser Lust, sinnloser Freudenjagd und blasierter Weltverachtung, welcher auch bei den talentvollsten und selbständigsten Schriftstellern dieser Zeit wiederkehrt, der auch die formell reifsten und stilistisch kunstvollsten Werke des zweiten Kaiserreichs befleckt. Umsonst ward der Verurteilung dieser Periode die Wahrheit entgegengesetzt, daß es nicht das französische Leben, sondern ein kleiner Teil des Pariser Lebens sei, was die Dramen und Romane der Kaiserzeit erfüllte. Ganz Frankreich ließ sich doch eben diese Schöpfungen als maßgebende, geschmackbestimmende gefallen, keine poetische Kraft von einiger Bedeutung, wenn wir die früher erwähnten Poeten aus der Schule des bon sens ausnehmen, setzte dem Taumel Besinnung und dem angeblichen Realismus der Kurtisanenpoesie gesünderes Leben entgegen. Die Litteratur spielte die Doppelrolle der Verführten und der Verführerin; während sie einerseits von der thatsächlichen Wucht dieser Zustände, von der Korruption eines maßgebenden Teils der französischen Gesellschaft mit niedergezogen wurde, fand sie anderseits in der Darstellung fauler, aber schillernd-farbiger Erscheinungen einen starken, Erfolg verbürgenden Reiz, eine dämonische Anziehungskraft, welche im Laufe der Jahre wuchs, statt abzunehmen. Es trat jene Wechselwirkung des Erfolgs und der Produktion ein, welche unter allen Umständen die letztere schädigt; die französischen Autoren fühlten sich immer unfähiger, andere Lebenskreise aufzusuchen, ja auch nur zu sehen, als diejenigen, in denen sie lebten, und auf welche sie unmittelbar wirkten. Obschon ihnen zumeist ein Bewußtsein von der Verächtlichkeit oder Bedenklichkeit ihrer Welt blieb, so fanden sie sich in geistreichen und platten Sophismen mit diesem Bewußtsein ab und fuhren fort die Pariser schlimmsten Zustände, mit denen selbst in Paris Hunderttausende kaum in irgendwelche Berührung kommen, zu malen, zu analysieren und in gewisser Weise zu verklären. Das französische Publikum zeigte sich in seltener Weise widerstandslos und ließ sich mit nicht ermüdender Geduld in die schnödesten Geheimnisse dieses Lebens einweihen, und es traf wieder einmal zu,

daß die Dichtung die geheimste Phantasie und die Wünsche des Einzelnen wie ganzer Generationen enthüllt." (Stern.)

Der talentvollste Vertreter dieser Richtung war Alexandre Dumas, der jüngere, aus Paris (geb. 1824), der als Dramatiker wie als Romanschriftsteller jenes Pariser Leben, die Welt des eleganten Lasters und der Korruption von Paris, vorzüglich zu malen und durch falschen Schein und Schimmer der Phantasie anlockend zu machen wußte. Seinen ersten Ruhm erwarb der jüngere Dumas mit dem Roman und dem Drama „Die Kameliendame", der Geschichte einer früh an der Schwindsucht verstorbenen Pariser Kurtisane, in welcher die Sentimentalität edlen Opfersinnes als verklärendes Licht über die Darstellung der Halbwelt ausgegossen ward. Fast sämtliche Dramen des jüngeren Dumas „Diana de Lys", „Die Halbwelt", „Heloise Paranquet", „Die Freunde", „Der natürliche Sohn", „Herr Alfons" bewegen sich in oder an den Grenzen der Halbwelt, variieren das unvermeidliche Ehebruchsthema. Auch die weiteren Romane des Schriftstellers: „Sophie Printemps", „Die Frau Claudes" und vor allem „Der Fall Clémenceau" zerbrechen den Bann dieser scheinbar realistischen und doch konventionell unwahren oder halbwahren Sittendarstellung nicht, die äußeren Beobachtungen sind zumeist richtig, die inneren Motive und Empfindungen ganz und gar unmöglich. Ängstlicher als Dumas Sohn suchte ein hervorragender Poet des zweiten Kaiserreichs, wie Octave Feuillet (geb. 1822 zu St. Lô), den Zusammenhang mit der Anmut und der feineren Empfindung zurückliegender Perioden der französischen Litteratur zu wahren. Gleich Dumas Erzähler und Dramatiker, hatte Feuillet seine litterarische Laufbahn mit den originellen Novellen: „Die kleine Gräfin" und „Der Roman eines armen jungen Mannes", sowie mit den als „Szenen" gesammelten anmutigen kleinen Spielen und dramatisierten Einfällen begonnen, wie z. B. „Die Fee", „Ein weißes Haar"; „Der goldene Schlüssel", in denen, ebenso wie in den Erstlingserzählungen, Frische und Liebenswürdigkeit unverkennbar vorwalten. In den späteren Werken, den Romanen „Sibylle", „Herr von Camors", „Eine vornehme Heirat", „Das Tagebuch einer Frau", die „Geschichte einer Pariserin", „Die Tote" verrät sich ein beständiger innerer Kampf des Schriftstellers zwischen seinen ursprünglichen Neigungen und der dämonischen Gewalt, welche Gesellschafts- und Litteraturleben von Paris auf den Einzelnen ausüben. Auch der Dramatiker Feuillet erscheint durch die Lust gelockt, die gefährlichsten Pfade der modernen Poesie zu wandeln, ohne sich doch zur Verherrlichung der nackten Genußsucht und der materialistischen Brutalität verstehen zu können. Die Dramen „Die Krise", „Die Erlösung", „Delila", „Montjoye", „Die Sphinx", „Julie von Trécoeur" zeigen Schritt für Schritt den Weg, auf dem auch Feuillet zur Darstellung von Sitten und Empfindungen gelangt ist, welche er freilich noch bekämpft, aber an deren Überwindbarkeit er im Grunde genommen selbst nicht glaubt. Völlig frei von diesem inneren Ringen Feuillets blieben die echten Sittenschilderer des Kaiserreichs, die Lobredner des Egoismus, des Sinnenrausches,

des Raffinements. Unter ihnen Erneste Feydeau aus Paris (1821—1873), dessen Romane: „Fanny“, „Daniel“, „Ein Operndebüt“, „Der Roman einer jungen Frau“, „Die Gräfin von Chalis“, die verdorbene Phantasie und die Seelenlosigkeit dieser Schriftstellergruppe mit den Vorzügen eines gewissen Geschicks der Komposition und sprachlicher Gewandtheit zugleich offenbarten; Edmond About aus Dieuze in Lothringen (1828 bis 1885), dessen Erzählungen: „Tolla Feraldi“, „Pariser Heiraten“, „Der König der Berge“, „Germaine“, „Der Fall Guérin“, „Madelon“, „Der Fellah“, in derselben Luft gereift, von demselben Duft umhaucht erscheinen, welche der Romanlitteratur des zweiten Kaiserreichs eigentümlich waren.

Die Romanschriftsteller Mario Uchard aus Paris (geb. 1824), Verfasser der Romane „Raymond“, „Gertruds Heirat“, „Ines Parker“; Charles Fleury Husson aus Laon (geb. 1821), als Autor unter dem Namen Champfleury bekannt geworden, dessen „Abenteuer der Frau Mariette“, „Die Spießbürger von Molinchart“, „Naturfreunde“, „Die Fräuleins Tourangeau“ u. a. m. in der Wiedergabe der bedenklichsten Seiten des französischen Lebens schwelgen; Adolphe Belot aus Point à Piton auf der Insel Guadeloupe (geb. 1829), der mit der Komödie „Cäsar Girardots Testament“, Erfolge errang und in den Romanen „Mademoiselle Giraud, meine Frau“, „La femme du feu“ und einer Reihe ähnlicher, ausschließlich die Wirkungen lüsterner Pikanterie erstrebte — von einer ganzen Folge noch tiefer stehender Autoren zu schweigen — helfen ebenso wie Dramatiker von der Art Theodor Barrières aus Paris (1823 bis 1877) des Verfassers der Schauspiele „Die Marmordamen“, „Die falschen Biedermänner“, oder wie Henry Meilhac aus Paris (geb. 1832), welcher mit zahllosen Lustspielen, Opern- und Operettentexten die Pariser Theater beherrschte, aber sich in Komödien wie „Frou-Frou“ zur Höhe des Ehebruchsdramas aufschwang, das Bild der in Rede stehenden Litteraturperiode vervollständigen, ohne ihm wesentlich neue Züge oder Farben zu leihen.

Zu den eigentümlichsten Erscheinungen der Litteratur des Kaiserreichs gehörte Henri Murger aus Paris (1822—1861), dessen „Szenen aus dem Zigeunertum“ (Scènes de la vie de Bohème) mit lebendigem Anteil Leiden und Freuden jener studentischen, artistischen und litterarischen „Bohème“ schilderten, in welcher er selbst unterging und dessen Dichtungen „Winternächte“ die Kehrseite dieses phantastisch-lustigen, bunten Elends offenbaren. Neben der Leichtfertigkeit, dem üppigen Behagen, dem sinnlichen Taumel und in natürlicher Verwandtschaft mit ihnen gediehen in der französischen Dichtung der Zeit finstere Melancholie, ingrimmiger Pessimismus, eine leidenschaftliche Lust alles Böse der menschlichen Natur zu ergründen und darzulegen. Lyrische Form gewann dieser pessimistische Hang in den Dichtungen von Jean Pierre Baudelaire aus Paris (1821—1867), dessen Gedichte „Fleurs du mal“ mitten in der großen Orgie des zweiten Kaiserreichs (1853) als ein erstes Mene tekel erschien und die Vorläufer einer ganzen Schule pessimistischer Poesie

bildeten. Zu den Hauptvertretern dieser Schule sind Poeten wie Catulle Mendès aus Bordeaux (geb. 1840), wie Richepin, der sich später den naturalistischen Romanschriftstellern anschloß, in erster Reihe zu rechnen.

Der bedeutendste, jedenfalls der erfolgreichste dramatische Schriftsteller des zweiten Kaiserreichs war Victorien Sardou aus Paris (geb. 1831), welcher bis auf den heutigen Tag in unverminderter Thätigkeit fortfährt, die französische Bühne mit jenen modernsten Sittendramen zu versorgen, deren verschiedene Grundstimmungen von der Heiterkeit des echten Lustspiels bis zur tragischen Wirkung reichen, deren Hauptverdienst und Stärke aber immer in einer geistvoll bewegten, theatralisch höchst wirksamen Handlung liegt. Sardou ist kein untergeordnetes Talent und allen Anschuldigungen der Naturalisten zum Trotz ein Charakterdarsteller und scharfer Lebensbeobachter. Doch kann nicht geleugnet werden, daß er der theatralischen Praxis größere Konzessionen macht, als der echte Dichter darf und soll, daß ihm die Wirkung der Szene oft über der Lebenswahrheit der Erfindung, der psychologischen Wahrheit der Gestalten steht. Die geistreiche Anschauung des Lebens und der Gesellschaft, die energische Satire gegen das Geschlecht seiner Tage, die große Kraft, welche Vergangenes und Gegenwärtiges in malerische Situationen zusammenzudrängen versteht, der nervös erregte, echt französische Dialog seiner Szenen würden sicher tiefer und bleibender wirken, wenn sie nicht so oft der blendenden Überraschung, den neuen Effekten aufgeopfert würden. Immer aber gehört die Verblendung des Hasses oder der nationalen Beschränktheit dazu, die litterarische Kraft und den lebendigen Geist in Sardous Werken zu leugnen. Von Sardous Schau- und Lustspielen seien hier nur genannt „Monsieur Garat“, „Unsere Nächsten“, „Krähenfüßchen“ („Pattes de mouche“), „Die Einfaltspinsel“, „Die Familie Benoiton“ und „Unsre biedern Landleute“ („Nos bons villageois“), „Fernande“, „Dora“, „Seraphine“, „Rabagas“, „Onkel Sam“, „Daniel Rochat“, „Scheidung“, „Theodora“. Die verhältnismäßige Naivität in den Erstlingswerken des Dichters machte mehr und mehr einem bewußten Raffinement Platz, aber auch noch in diesem Raffinement bewährte Sardou die Macht seiner ursprünglichen Anlage. Obschon eine Entwicklung wie diejenige Sardous nur innerhalb der Gesellschaft und der Atmosphäre des zweiten Kaiserreichs möglich war, so gehörte der Dramatiker keineswegs zu den poetischen Lobpreisern dieser Zeit, durch eine ganze Reihe seiner Stücke geht auch vor 1870 ein oppositioneller Zug hindurch.

Der Oppositionslitteratur im engeren Sinne gehörten zahlreiche Lyriker, Satiriker und Erzähler an. Wenn politische Poeten wie A. Rogeard u. A. es über die Wiederholung von Tiraden nicht hinausbrachten, die wechselnd von Beranger und Victor Hugo entlehnt wurden, so erklangen mächtige und innerliche Töne in den gegen den Zeitgeist und die Schmach der Zeitsitten protestierenden Dichtungen eines Lyrikers, wie Victor de Laprade aus Montbrison (1812—1883), dessen Jugenddichtungen: „Der Balsam Magdalenes“, „Der zürnende Jesus“ Nachklänge zu Lamartines „Harmonien“

waren. Selbständig dagegen erschienen seine „Symphonien“, „Heroischen Idyllen“ und die energischen Satiren, mit denen er auch nach dem Sturze des zweiten Kaiserreichs fortfuhr, das scham- und würdelose Strebertum und das glänzende und beneidete Laster an den Pranger zu stellen. Von größeren Werken hinterließ Laprade nur das Gedicht „Pernette“ und die Tragödie „Harmodios“, mit der Gesamtheit seiner poetischen Schöpfungen ward er der Vorläufer einer kleinen Schar idealistischer Lyriker, die freilich zwischen dem gellenden Chor der zeitgenössischen Litteratur nur von Wenigen vernommen wurden. Unter den Oppositionspoeten und Schriftstellern zeichneten sich ferner aus: Edouard Laboulaye aus Paris (1811—1883) durch die satirischen Romane: „Paris in Amerika“ und „Prinz Pudel“, die angesichts der beginnenden Agonie des Kaiserreichs ungemessenen Beifall fanden; die Elsässer Zwillingserzähler Emil Erckmann aus Pfalzburg (geb. 1822) und Alexander Chatrian aus Soldatenthal im Departement Meurthe (geb. 1829), die als Erckmann-Chatrian einen Schriftsteller darstellten. Ihre älteren Erzählungen „Geschichte eines Konskribierten von 1813“ und „Waterloo“ blieben auch ihre besten; dem französischen Kriegspathos und dem Schimmer des kriegerischen Bonapartismus setzten sie mit realistischer Kleinmalerei die Verherrlichung der stillen, friedlich-schlichten Thätigkeit bürgerlicher und bäuerlicher Kreise entgegen. In späteren Erzählungen spannen sie diese Motive weiter aus, widersprachen sich aber selbst, indem sie in einer Reihe ihrer Erfindungen die „große Erhebung“ von 1793 zu verherrlichen begannen und hierbei immer unwahrer, phrasenhafter und lebloser wurden. —

Keine zweite Litteratur erschien so wohlvorbereitet für eine unbedingte und ausschließliche Herrschaft des Realismus als die englische. Unter Berufung auf englische Schriftsteller früherer wie neuerer Zeit, auf die Sittenschilderer des achtzehnten Jahrhunderts, auf ein so großes und ausgiebiges Talent wie Charles Dickens, kämpften und siegten die theoretischen Vorkämpfer des Realismus in Deutschland und anderwärts. Daß die Richtung auf Lebenswahrheit, auf Spiegelung der Wirklichkeit, die maßgebende auch für die nächste Zukunft der englischen Litteratur sein werde, erwies vor allem das Auftreten von William Makepeace Thackeray (1811—1863). Geboren 1811 zu Kalkutta, zuerst als Aquarellist und Zeichner, später ausschließlich als Schriftsteller thätig, erfreute sich Thackeray bis zu seinem am 24. Dezember 1863 in London erfolgten Tode beständig wachsender Erfolge. In Thackeray vereinigten sich ein bitterer und furchtloser Satiriker, ein energischer, fast pessimistischer Sittenmaler mit einem Dichter voll angeborener Liebenswürdigkeit des Naturells, voll unverlorener Sehnsucht nach Schönheit und Reinheit. Seine skizzenhaften Erstlingsschriften, die „Bedientenbriefe“ („Yellowplush correspondence“), das „Buch der Snobs“, „Samuel Titmarsh und der große Hoggarty-Diamant“ waren hauptsächlich satirischer Natur, das wahre Wesen der englischen Respektabilität, welche mit niedriger Gesinnung niedrige Dinge bewundert, trat in diesen leichten Skizzen erschreckend zu Tage. Tiefer, ernster, eigenartiger schilderte der Roman „Der Jahrmarkt des

Lebens“ („Vanity fair“), eine bunte Reihe von Gestalten. Jede Art der Eitelkeit und egoistischen Thorheit, die zusammen den Markt des Lebens ausmachen, erscheint in der Erfindung vertreten, Haupt- und Nebenfiguren sind mit unbarmherziger Deutlichkeit und Lebendigkeit gezeichnet. Die düstere und herbe Lebensauffassung Thackerays kehrt in dem Romane „Arthur Pendennis“, der Geschichte eines jungen Schriftstellers wieder, welcher über sein Verdienst hinaus zu einem reinen Lebensglück gelangt, das er selbstsüchtig und eitel tausendmal aufs Spiel gesetzt hat. Vollkommen lebenswahr und unsäglich düster sind moderne Lebensschicksale auch in dem Romane „Die Newcomes“ wiedergegeben, dessen edlere Gestalten: der Oberst Thomas Newcome, sein liebenswürdiger Sohn Clive und die schöne und hochsinnige Lady Ethel am Schlusse in hoffnungsloser Resignation auf ein verfehltes Leben und Lieben zurückschauen. Kraft und Kunst entfaltete Thackeray nicht minder in seinen historischen Romanen. Seine Kenntnis vergangener Zeiten und Zustände und sein Talent, dieselben als gegenwärtige, den Leser in Mitleidenschaft ziehende, wieder heraufzubeschwören, kommen der Kenntnis und Kunst Walter Scotts gleich; der Skeptizismus, welcher Thackerays ganze Natur durchdringt, erhebt ihn nach einer gewissen Richtung hin sogar über seinen Vorgänger; denn er ist im stande, das Doppelgesicht jeder Zeit und ihrer Menschen zu schauen, die zerstörende Einwirkung der herrschenden Vorurteile, Sitten und Bräuche auf die Einzelgestalten wiederzugeben. Diese Vorzüge erscheinen in den Erzählungen „Das Glück Barry Lyndons“, „Die Geschichte Henry Esmonds, Obersten im Dienste der Königin Anna“ und deren Fortsetzung „Die Virginier“ in gleicher Stärke wirksam. Das Kolorit dieser sämtlichen Erzählungen mit historischem Hintergrunde ist farbig und von jenem echten Schmelz, welcher nur aus dem wirklichen Vertrautsein mit Sitten, Denkweisen, Vorzügen und Vorurteilen der geschilderten Zeit hervorgeht. Die Grundstimmung auch in ihnen ist die gleiche, wie in Thackerays modernen Romanen.

Neben Thackeray war es vor allem ein weibliches Talent von seltener Stärke und Wärme, welches den Realismus der poetischen Darstellung innerhalb der englischen Romanlitteratur vertrat und förderte: Mary Anne Evans, pseudonym George Eliot, aus Arbury-Farm in Warwickshire (1819—1880), von deren poetischem Erstlingswerke, den „Szenen aus dem Leben der Geistlichkeit“, Charles Dickens bezeugte, daß es das Beste sei, was er gesehen habe, seit er seine Laufbahn begonnen. Die Romane „Adam Bede“, „Die Mühle am Floß“, „Silas Marner, der Weber von Raveloe“, auch noch „Middlemarch“ ragten über die Tagesbelletristik durch seltene Lebenswärme, psychologische Tiefe, durch Meisterschilderungen aus dem Leben der englischen Provinz hoch hervor; die hindurchgehende Bekämpfung der Lüge und des Egoismus hat keinen moralisierenden Beigeschmack und entsteigt zwanglos der Anschauung und dem Gestaltungsvermögen der Dichterin. Weniger vollendet, obschon durch große Vorzüge noch immer getragen, erscheint der historische Roman „Romola“, welcher das

humanistische Florenz vom Ende des 15. Jahrhunderts vorzuführen suchte. — Ein unerfreulicher Manierismus und eine mit der früheren gesunden Lebensanschauung Eliots in Widerspruch stehende preziöse Geistreichigkeit erfüllt den letzten großen Roman der Schriftstellerin „Daniel Deronda", dessen jüdischer Held so wenig lebendig wird, wie die Erfindung des Buches selbst. George Eliot schuf auch einige Dichtungen in gebundener Rede, wie „Die spanische Zigeunerin", „Agatha" und „Jubal", sämtlich abstrakter und minder lebenswarm als ihre Prosaerzählungen.

Von den sonst gefeierten englischen Romanschriftstellern dieser Periode erhob sich keiner zur Höhe poetischer Darstellung. Augenblickliche Wirkung und Geltung errangen Charles Reade aus London (geb. 1814), dessen Romane „Peg Woffington", „Späte Besserung", „Hart Geld", „Der Frauenhasser" manche charakteristische Schilderung und gute Lebensbeobachtung einschlossen, ohne bleibende Bedeutung zu gewinnen. — In leichter Schilderung des vornehmen Gesellschaftslebens glänzte Anthony Trollope aus London (1815—1882), welcher in ungefähr siebzig vielgelesenen Romanen Diners, Routs, Bälle, elegante Partien, sowie die zahlreichen Menschen darstellte, die für Diners, Routs, Bälle und elegante Partien leben. Von seinen Romanen seien „Die Macdermots von Ballycloran", „Doktor Thorne", „Miß Mackenzie", „Die Eustace-Diamanten", „Phineas Finn und Phineas Redux" genannt. — Als Schöpferin des „Gouvernantenromans" erwarb sich Charlotte Brontë (Currer Bell) aus Hartshead in Yorkshire (1816—1849) mit den Romanen „Jane Eyre", „Shirley" und „Villette" vorübergehenden Ruf. Auch ihre Schwestern Emily Brontë, die als Ellis Bell den Roman „Wutherings Heights" und Anna Brontë, die als Acton Bell den Roman „Agnes Gray" schrieb, halfen die Spezialität des Gouvernantenromans, eine der unerfreulichsten des englischen Realismus, pflegen und verbreiten. Zu den besseren Vertreterinnen der Gattung, welche an die Stelle des natürlichen Menschen den gesellschaftlichen setzt, annimmt, daß das moderne Kostüm die echten Menschenproportionen nicht bloß verhülle, sondern vertilge, und dies obenein für ein besonders erfreuliches Resultat der „Bildung" erachtet, gehört George Lillie Craik aus Roke upon Trent (geb. 1826), von deren zahlreichen Romanen „Agathes Gatte", „John Halifax, Gentleman", „Leben für Leben", „Zwei Ehen" als die besten gelten. — In den Romanen und Erzählungen von Julie Kavanagh aus Thurles in Irland (1824—1877): „Madelaine" „Natalie", „Daisy Burns" und „John Dorrien" gesellte sich zur Gouvernantenmoral noch die konfessionelle (katholische) Tendenz; in den geistesverwandten Büchern von Charlotte Mary Young (geb. 1823) waltete hochkirchliche Anschauung vor. —

Die Herrschaft des Realismus gab sich in den englischen wie in jeder andern Litteratur durch das Übergewicht kund, welches die erzählende Prosa über alle andern Gattungen der Poesie erhielt. Jedoch ging dem realistischen Roman und der realistischen Novelle eine vorzugsweise lyrische und lyrisch-

epische Poesie zur Seite, welche zum größeren Teil aus der Schule P. B. Shelleys stammend, nur langsam und allmählich von realistischen Elementen durchsetzt wurde. In eben dem Maße, wie der edle Shelley seiner Zeit verketzert, verlästert, moralisch mit Füßen getreten worden war, ward er nun gepriesen, bewundert, zum Vorbild poetischen Empfindens und Schaffens erhoben. Jetzt entdeckte man, daß die eigentümliche Verbindung philosophischer Abstraktion und poetischer Stimmung in seinen Dichtungen einem alten und noch immer wirksamen Zuge des englischen Geistes entspreche und folgte diesem Zuge, der bei Versenkung in Shelleys Schöpfungen für gewisse Naturen immer unwiderstehlicher ward. Als das Haupt einer besonderen Schule philosophischer und eben darum hochmoderner Dichtung ward Robert Browning aus London (geb. 1812) gepriesen, welcher bis auf den heutigen Tag schöpferisch thätig, ebenso leidenschaftliche Verehrer als bittere Gegner zählt, die ihm nicht nur alle poetische Naivität, sondern auch alle wahre Phantasie und Gestaltungskraft absprechen, was sicher ungerecht ist. Sowohl die epischen als die dramatischen Dichtungen Brownings sind mit metaphysischer Abstraktion, mit Elementen grüblerischer Betrachtung, mit einem heißblütigen aber schwerflüssigen subjektiven Pathos durchsetzt, welche den reinen Genuß wesentlich erschweren. In der Reihe dieser Werke seien die Gedichte „Christabend und Ostertag“, „Ring und Buch“, „Balaustions Abenteuer“, „Fifine auf dem Jahrmarkt“, „Paracelsus“, die „Dramatischen Idylle“ und die Tragödie „Strafford“ hervorgehoben, doch gehört Browning entschieden zu den litterarischen Persönlichkeiten, die in der Summe ihrer Bestrebungen und Leistungen gewürdigt sein wollen.

Die Volkstümlichkeit, welche Browning versagt blieb, ward im vollsten Maße einem Dichter, wie Alfred Tennyson aus Somerby in Lincolnshire (geb. 1809), dem gegenwärtigen „gekrönten Dichter“ (Poeta laureatus) Englands zu teil. Tennysons poetische Laufbahn führte ihn von der Nachahmung der Seeschule bis zur Befreundung mit den Aufgaben der realistischen Poesie, immer und überall aber blieb der Drang zur beschreibenden Poesie in ihm übermächtig. Seine tiefe lyrische Empfindung, seine wahrlich nicht unbedeutende Erfindungskraft waren jederzeit der Fähigkeit untergeordnet, Bilder in eigenartiger Beleuchtung, mit einem nur diesem Dichter gehörigen Duft und Schimmer zu schaffen. Wenigen ist wie Tennyson die Fähigkeit zu teil geworden, die entgegengesetztesten Stoffe durch den Zauber ihres Blicks und ihrer Schilderung einander so anzuähneln. Dieser Zauber der Schilderung war es vor allem, welcher den Dichtungen Tennysons ihre außerordentliche Wirkung lieh und noch leiht. In seinen lyrischen Gedichten, von denen die dem Andenken Henry Hallams gewidmeten „In memoriam“ zu besonderem Ruf gelangten, zeigt sich Tennyson vorwiegend elegisch gestimmt; selten erwacht ein jauchzender oder leidenschaftlicher Klang in seinen Gedichten, aber warm empfunden, sinnig und träumerisch edel ist alles; jeder Wohlklang, der sich der englischen Sprache abgewinnen läßt, steht Tennyson zu Gebote. Neben zahlreichen Situationsbildern, Balladen und andern kleinen erzählenden Dichtungen bewährte der

Dichter sein Talent vor allem in den lyrisch-epischen Gedichten, die er „Königs-Idylle" nannte und denen sich „Der heilige Gral" anschloß. Die Wiederbelebung der altbritischen Artussagen gelang ihm in überraschender Weise, ohne irgend eine Gewaltsamkeit rückt er dieselbe unserem Empfinden nahe und zieht uns durch die Gewalt seiner eigenen poetischen Stimmung in jede Situation, selbst in eine so prächtig-kühne, wie der Ritt der nackten Godiva durch Cowentry hinein. Zu seinen vorzüglichsten Schöpfungen gehören ferner „Maud" und die beiden Novellen in Versen „Enoch Arden" und „Aylmers Field", welche die ganze tiefe Poesie entfalten, die in schlichtem Leben und schlichter Empfindung liegen können. Tennysons Dramen „Königin Maria" und „Harold" sind Gedichte ohne dramatischen Zug, ohne die Gewalt der Leidenschaft und Charakteristik, die dem englischen Drama seit seinen großen Tagen im siebzehnten Jahrhundert abhanden gekommen scheinen.

Die modernste englische Poetenschule, welche an Shelley anknüpfend, mit Empfindung und philosophischen Anschauungen, die durchaus dem neunzehnten Jahrhundert entstammen, eine entschiedene Hinneigung zu weit zurückliegenden Stoffen verband, erhielt ihr Haupt in Charles Algernon Swinburne aus Henley in Oxfordshire (geb. 1837), dessen Gedichte und Balladen teils durch ihre rhythmische Neuheit, teils durch ihre Farbenpracht und sinnliche Glut wirkten, dessen poetische Unmittelbarkeit aber mit Reflection und übersteigerter Rhetorik mannigfach durchsetzt erscheint. Neben zahlreichen Gedichten schuf Swinburne eine Reihe von Dramen, unter denen der Cyklus der Maria Stuart-Tragödien „Chastelard", „Bothwell", „Maria Stuart" die vorzüglichsten sind. Die dramatischen Gedichte „Atalanta in Calcydon", „Erechtheus" erhoben keinen Anspruch auf theatralische Wirkung, die poetische Eigenart Swinburnes prägte sich auch in ihnen voll aus. An Swinburne schlossen sich an: William Morris aus London (geb. 1834), der Dichter der Epen „Ginevra" (mit dem er Tennysons Auffassung der Ginevrasage poetisch bekämpfte), „Jason" und „Das irdische Paradies", von denen namentlich das letztere lebendige Phantasie und einen Schönheitssinn bekundet, der freilich mehr an den Reizen vergangener Poesie als an den frischeren der Natur genährt ist; Gabriel Dante Rossetti aus London (geb. 1828), der Sohn eines italienischen Flüchtlings, einer der „prärafaelitischen" englischen Maler der Gegenwart, welcher mit Balladen und Sonetten einen Namen als Poet errang; der Kunst- und Kulturhistoriker John Addington Symonds, soweit er sich poetisch bethätigte. Mehr mit Tennysons Kunst- und Lebensanschauung verwandt, zum Teil entschiedene Gegner Swinburnes und seiner Nachahmer, zeigten sich Poeten, wie Robert Buchanan aus London (geb. 1841), dessen „Idylle und Legenden" und „Londoner Gedichte" verdienten Beifall fanden, während seine Streitschriften gegen Swinburne und Rossetti ziemlich wirkungslos blieben; der Katholik Alfred Auston aus Heastingley bei Leeds, der die Dichtungen „Das goldene Zeitalter", „Lezko der Bastard" und die Tragödie „Savonarola" schuf, und einen Gesinnungsgenossen etwa nur noch in dem

vielartigen Aubrey Thomas de Vere aus Curragh Chase in Irland, dem Verfasser der „Legenden von St. Patrick“ und der Tragödie „Der heilige Thomas von Canterbury“ oder in Thomas Ashe aus Stockford, dem Dichter der „Hysipyle“ und „Edith“ hatte. Unverkennbar ist den letztgenannten Poeten gegenüber die um Swinburnes Banner gescharte Poetengruppe schon um deswillen im siegreichen Vordringen begriffen, weil sie trotz aller archaistischen, präraфaelistischen Elemente mit dem Verlangen des modernen Geschmacks nach Farbe und Glut mehr Verwandtschaft und Fühlung besitzt.

Im Übergang von der Romantik zur realistischen Dichtung erwuchsen auch in der amerikanisch-englischen Litteratur einige frische und vielversprechende poetische Talente. Zu ihnen zählten der Lyriker und Epiker Henry Richard Stoddard aus Hingham in Massachusetts (geb. 1825), dessen „Gedichte“ eine bei den Angloamerikanern seltene Hinneigung zum echten sangbaren Liede aufweisen und der in einigen poetischen Erzählungen, namentlich „Die Glocke des Königs“ den Vergleich mit den besten seiner Landsleute nicht zu scheuen hatte; ferner Bayard Taylor aus Kennet Square in Pennsylvanien (1825—1875), zuletzt Gesandter der Vereinigten Staaten in Berlin, der in Gedichten und poetischen Erzählungen die Weltwanderungen, welche er unternommen, wiederspiegelte und in seinen „Liedern des Orients“, seinen Balladen, Verwandtschaft mit dem deutschen Freiligrath zeigte, während die Romane „Hannah Thurston“, „John Godfrey“ und „Joseph und seine Freunde“ vorwiegend amerikanische Lebenseindrücke und Sittenschilderungen wiedergeben. — Zu den bessern lyrischen Dichtern Nordamerikas gesellten sich noch John A. Dorgan aus Philadelphia (1836—1867), mit einfach-elegischen Gedichten, Edmund Clarence Stedmann, J. J. Piatt, Th. Baily Aldrich. —

Eine Poetennatur von knorriger Originalität war Walt Whitman aus West-Hills auf Long Island (geb. 1819). In seinen „Grashalmen“ und „Trommelschlägen“ stellte sich dieser Dichter als Repräsentant eines Amerikanismus dar, der nicht zweifelt, daß den Amerikanern die Welt gehört. Die Einflüsse altpuritanisch-biblischer Rhetorik und eines ganz modernen, rauhen, fast rohen Realismus kreuzen sich in den ungehobelten Halbversen Whitmans und eröffnen die Perspektive auf eine Periode der Litteratur, in welcher die inhaltloseste Kraftphrase das Kennzeichen des Genies sein wird. Nur eine Zeit, welche, nachdem sie den Begriff des „Neuen“ in der Poesie erst krankhaft verzerrt hat, von verlechzender Sehnsucht nach dem Neuen erfüllt ist, konnte in diesen siegesgewissen Rhapsodien mehr sehen, als eine von jenen Erscheinungen, welche in der gänzlichen Zertrümmerung aller Form, in dem unbestimmten Wogen und Wallen ihrer Seele, den wahren Dichterberuf erblicken. —

Besser berechtigt als in der Poesie Whitmans erschien der Realismus in der amerikanischen Erzählungslitteratur. Obschon auch in der neuen Welt Roman- und Novellenproduktion immer bedenklicher in die Breite, statt in die Tiefe strebte, so fehlte es doch nicht an einzelnen Leistungen, in denen ein

Stück warmen und wahren Lebens zur Erscheinung zu kommen vermochte. Vom erfolgreichsten amerikanischen Roman dieser ganzen Periode ließ sich dies leider nicht uneingeschränkt behaupten. Der Ruhm der Mistreß Harriet Beecher-Stowe aus Litchfield in Connecticut (geb. 1812) gründete sich lediglich auf den Tendenzroman „Onkel Toms Hütte", in welchem die Nachtseiten der in den Südstaaten der Union gesetzlich bestehenden und mit verzweifelter Hartnäckigkeit behaupteten Sklaverei in einer sehr mittelmäßigen Erfindung, mit ziemlich äußerlicher Charakteristik, jedoch nicht ohne Wärme und Farbe dargestellt wurden und der in den Kreisen der Gegner der Sklaverei, ja über die ganze zivilisierte Welt hin einen ungeheuren Erfolg errang. Andere Dichtungen der Frau Beecher, wie die Romane: „Dred", „Die Perle von Orrs Eiland", die Skizzen „Aus alten Städten" fanden minder lauten Beifall, ohne viel schlechter oder besser zu sein als „Onkel Toms Hütte". Eine eigentümliche Mischung von realistischer Lebensdarstellung und frommer Beschränktheit sprach sich in den Romanen von Elisabeth Wetherell aus New York (geb. 1818) aus, deren bedeutsamster: „Die weite, weite Welt" auch nach Europa hinüberdrang und große Verbreitung gewann. Nicht viel geringer war der Erfolg und nicht viel echter die Lebenswahrheit in den Romanen „Der Laternenwärter" (Lemplighter) und „Mabel Vaughan" von Maria Cummins aus Salem (1827—1866).

Zu höherer Bedeutung gelangte der poetische Realismus in Amerika erst durch ein glänzendes, ganz auf dem Boden amerikanischen Lebens, amerikanischer Besonderheit stehendes Talent, den poetischen Entdecker Kaliforniens, Francis Bret Harte aus Albany in New York (geb. 1838), welcher in seinen charakteristisch-malerischen Gedichten und vor allem in seinen genialen Novellen die poetischen Elemente völlig neuer, wildeigentümlicher Zustände wie kein Zweiter zu verwerten wußte. Bei ihm trat das uralte Geheimnis alles Seins, alles Dichtens in eine neue Erscheinung. Aus dem Chaos der Elemente, aus der zerfahrenen, wüsten Welt des Egoismus rettet nur die Liebe. Erst sie schafft ein menschenwürdiges Dasein, sie ist es, welche mitten in dem wirren, drangvollen Dasein der ersten Ansiedler Kaliforniens die edlern Elemente der Menschennatur siegen läßt und ein lebenswertes Leben heraufführt. Diese Liebe kann die mannigfachsten Formen und Gestalten annehmen, aber wo ihr Funke glüht, ihr Hauch weht, da lohnt sich's, zu leben, da lohnt sich's, zu dichten. Indem Bret Harte das kalifornische Wildlingsleben darauf hin ansah, traten ihm die Züge der Liebe, der Selbstentäußerung, hochherziger Opferfähigkeit selbst in problematischen Naturen entgegen und hoben sich im eigensten Licht vom Hintergrund eines im ganzen leidenschaftlich wilden, gesetz- und regellosen Daseins ab. Nie vielleicht ist vor Bret Harte der Übergang von dem rein egoistischen Naturdasein zu Zuständen, über denen ein ethisches Prinzip waltet, so wundervoll unbefangen dargestellt worden. Erzählungen wie „Das Glück von Roaring Camp", „Die Ausgestoßenen von Pokerflat", „Miggles", „Tenessees Partner", „Mr. Thompsons verlorner Sohn", „Das Idyll vom Red Hulch", „Brown von

Calvarras", in ihrer frisch leuchtenden Farbenpracht, ihrem Ernst und Humor, in ihrem unzerstörbaren Glauben an den Sieg des Göttlichen in der Menschennatur werden leben, wenn die Zustände, denen sie entstammen, bis auf den letzten Rest verschwunden sind. Minder tief und gewinnend als in der Folge seiner kalifornischen Abenteurer- und Argonautengeschichten erschien Bret Harte in späteren, anderes Leben darstellenden Romanen wie „Gabriel Conroy" u. a. Gleich Bret Harte versuchte Joaquino Heine Miller (Heinemiller?), der nach einem wildabenteuerlichen Leben unter Indianern, Goldgräbern und Pionieren des Westens den litterarischen Drang verspürte, in seinen „Gesängen aus den Sierras" die Eindrücke fremdartiger und mächtiger Natur und bunter Erinnerungen in charakteristischen poetischen Bildern festzuhalten.

Bedeutend nüchterner und unpoetischer erschien die Schilderung spezifisch amerikanischen Daseins und jener Welt, welche Bret Harte mit allem Licht seiner Phantasie und mächtigen Gestaltungskraft dargestellt hatte, in den Romanen von Hermann Melville, von William Starbuck Mayo und anderen. Bei den Novellisten vollends, welche in ihrer Art neben der werdenden die gewordene Welt, neben dem Leben der Ansiedler und friedlichen Eroberer jenes der amerikanischen Eleganz, der verfeinerten Kultur, der Geldaristokratie der alten Staaten schildern, herrscht eine Flachheit der Empfindung, eine anspruchsvolle Äußerlichkeit, eine Unfähigkeit, echte Menschennaturen darzustellen, welche geradezu abstoßend wirken. Besser glückte es einem amerikanischen Erzähler norwegischen Ursprungs, Hjalmar Hjorth Boyesen aus Frederiksvärn (geb. 1846), gegenwärtig Professor am Columbia-College zu New York, die Welt des amerikanischen Hochlebens aufzufassen und wiederzugeben. Boyesens „Erzählungen aus beiden Hemisphären", die Romane „Falkonberg" und „Eine Tochter der Philister", auch seine Gedichte müssen den besten neueren Schöpfungen der anglo-amerikanischen Litteratur hinzugerechnet werden. Wirkliches Talent offenbarte vor zahlreichen ihrer litterarischen Mitschwestern die Novellistin Blanche Willis Howard in „Guenn" und kleineren Erzählungen.

Besondere Pflege und besonderen Beifall fand in den Vereinigten Staaten die humoristische Weltdarstellung. Eine ganze Reihe glänzender Talente vertreten den eigenartigen und vor gewissen Übertreibungen nicht zurückschreckenden amerikanischen Humor. Zu dieser Reihe gehörte Charles Godfrey Leland aus Philadelphia (geb. 1824), dessen im deutsch-englischen Dialekt geschriebene „Hans Brettmanns Balladen", das „Skizzenbuch Meister Karls", das „Ägyptische Skizzenbuch" und die humoristischen Schilderungen der nach Amerika eingewanderten Chinesen, Geist, Leben und übermütige Laune atmen. Ferner Seba Smith mit den „Briefen Jack Downings", endlich und vor allem Samuel Langhorne Clemens (Mark Twain) aus Florida in Missouri (geb. 1835), dessen „Abenteuer Tom Sawyers", „Mississippiskizzen", „Skizzen", „Das vergoldete Zeitalter", „Der weiße Elefant" zwerchfellerschütterndes Gelächter erweckten, während

derselbe Schriftsteller in der Erzählung „Rongking it“ sich der Stoffwelt Bret Hartes näherte und den amerikanischen Realisten anschloß.

Der Zug zu realistischer Lebensdarstellung ward seit 1850 stärker und stärker und der „Realismus“ das ästhetische Losungswort des Tages. Gleichwohl fehlte viel, daß die Losung überall die gleiche Sache bedeutet hätte, fehlte noch mehr, daß die bewußten Realisten der in Rede stehenden Periode die ersten und einzigen gewesen wären. Es war eine naturnotwendige Folge des Strebens nach wärmerer, mannigfaltigerer Lebensdarstellung, nach treuerer und schärferer Beobachtung unmittelbarer Wirklichkeit, daß in mehr als einer Litteratur Talente zu Ehren gelangten, die schon längst vor der eigentlichen Periode des Realismus aufgetreten waren und nun gleichsam in eine neue und hellere Beleuchtung traten. Anderseits ward gar Vieles verschönernd als Realismus und realistisch bezeichnet, was in der Vergangenheit schlechthin Flachheit und rohe Äußerlichkeit geheißen hatte. Fabrikmäßige, jedes poetischen Motivs und jeder individuellen Wahrheit bare Unterhaltungslitteratur, die nicht von heut und gestern herrührte, aber seither für Entwicklung der Litteratur und litterarische Grundanschauung kaum ins Gewicht gefallen war, beanspruchte jetzt ein neues Recht und berief sich auf die Gunst des Publikums, welches wohl am sichersten zu entscheiden vermöge, was Lebenswahrheit, was realistische Lebendigkeit sei.

Als diejenige Litteratur, welche zwischen 1850 und 1870 dem Realismus zunächst den bescheidensten Raum gönnte, in welcher der idealistischen Tendenzpoesie noch am meisten gehuldigt ward, erwies sich, wie schon früher dargelegt worden ist, die italienische Litteratur. Da erst mit der Besitznahme Venedigs (1866) und Roms (1870) das Ideal der nationalen Einheit erreicht und erfüllt war, so behauptete die italienische Litteratur längere Zeit noch den Gesamtzug, von dem sie seit 1830 ergriffen und durchdrungen war. Gleichwohl regten sich jetzt neben den vom vaterländischen Pathos hochgetragenen idealistischen, die realistischen Talente. Ein solches Talent war schon Paolo Ferrari aus Modena (geb. 1822), Professor der Geschichte an der Akademie zu Mailand, dessen zahlreiche Sittenstücke im Charakter der französischen realistischen Komödie wie „Bartholomäus der Schuster“, „Die Arznei der Mädchen“, „Parinis Satiren“, „Ursachen und Wirkungen“, „Die Lächerlichkeit“, „Das Duell“, „Der Selbstmord“, „Zwei Frauen“, „Aus Rache“, „Antoinette“ u. a. neben grellen Unwahrscheinlichkeiten und widerwärtigen Elementen, wirklich ernste, innerlich durchlebte Konflikte, große Lebendigkeit und neben der theatralischen auch die dramatische Ader aufweisen. Unverkennbar aber blieb die Charakteristik, welche Ferrari von der italienischen Gesellschaft der Neuzeit giebt, stark mit Polemik und Satire durchsetzt. Harmloser erscheint der Realismus bei Tommaso Gherardi del Testa aus Terriciuola bei Pisa (1818—1881), welcher über hundert Dramen, Lustspiele wie Sittenkommödien hinterließ. Als Lyriker, politischer Satiriker, als Romanschriftsteller namentlich in dem Sittenroman „Reich und Arm“ thätig, blieb er doch vorzugsweise Dramatiker, als

welcher er alle Vorzüge seines Wesens, namentlich seine fruchtbare Erfindungskraft, seine Leichtigkeit erfolgreicher einzusetzen vermochte. Als besonders vortreffliche Schöpfungen del Testas gelten „Georgs System“, „Der eigennützige Liebesdienst“, „Wahrer Adel“, „Elastische Gewissen“. An Ferrari und Gherardi del Testa schloß sich Achille Torelli aus Neapel (geb. 1844) an, dessen Lustspiel „Die Vermählten“ den besten des neueren italienischen Theaters hinzugerechnet ward.

Auf dem Gebiete der Erzählung verdiente Vittorio Bersezio aus Peveragno in Piemont (geb. 1830) zuerst den Namen eines Realisten. Seine „Novellen aus der Gegenwart“, durch frische, lebhafte, treue Wiedergabe piemontesischen Provinziallebens ausgezeichnet, die Romane und Novellen „Die Engel auf Erden“, „Mina“, „Arme Johanna!“, „Korruption“, „Eine Seifenblase“ bewährten die Vorzüge warmer Empfindung, wahrer Charakteristik. Als Lustspieldichter errang Bersezio namentlich mit der im piemontesischen Dialekt geschriebenen, höchst lebensvollen Komödie „Die Leiden des Herrn Travet“ außerordentliche Erfolge.

An diese ersten Vertreter des Realismus in der italienischen Litteratur schlossen sich noch in den sechziger Jahren Talente, wie Ferdinando Bosio aus Alba in Piemont (geb. 1829), dessen lyrische Gedichte, Balladen und volkstümliche Erzählungen Lebenswärme und innere Frische bezeugen; wie Cesare Donati aus Lugo di Romagna (geb. 1826), in dessen Erzählungen, namentlich in dem vortrefflichen Lebensbild „Durch einen Zwirnknäul“ („Per un gomitolo“) neben poetischer Erfassung unscheinbarer Wirklichkeit sich auch feiner Humor geltend macht; wie Pietro Fanfani aus Pistoja (1815 bis 1879), welcher im „Cecco d'Ascoli“ auch dem historischen Roman ein schärfer realistisches Gepräge zu geben suchte; wie Antonio Caccianiga aus Treviso (geb. 1823), welcher in seinem historischen Sittenroman „Süßes Nichtsthun“ („Il dolce far niente“) eine außergewöhnliche Kraft der Charakteristik bei der Schilderung altvenezianischen Lebens bekundete. — Natürlich verband sich auch in Italien mit dem poetisch berechtigten Realismus das Hereinbrechen einer Flut flacher Tagesprodukte und stümperhafter Versuche, welche sich realistisch nannten, um nur etwas, und wäre es etwas für den Augenblick, zu bedeuten.

In der spanischen Litteratur, welche seit ihrer Glanzzeit im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert nur einen bescheidenen Platz im großen Kreise der Entwicklung der Weltlitteratur beanspruchen konnte, gab der Realismus Anlaß zur Hervorhebung und endlichen Würdigung solcher Talente, welche sich nicht an die vorbildliche französische Litteratur anlehnten und ohne den Umweg über die Pariser Romantik die Verbindung mit der Lebenswahrheit und realistischen Energie der ältern nationalen Litteratur wiedergewannen. Das kräftigste Talent dieser Art erblicken wir in Fernan Caballero (Cäcilie Böhl von Faber), als Tochter eines deutschen Kaufmanns und einer Spanierin zu Morges in der Schweiz geboren (1797—1877), eine mit dem glücklichsten Blick für die Wirklichkeit, namentlich des südspanischen

Lebens, freilich auch mit spanischer Einseitigkeit und katholischer Bigotterie ausgerüstete Erzählerin, unter deren Werken namentlich der Roman „Die Möwe" („La gaviota"), die Geschichte einer genußdurstigen Dorfschönheit, welche in wilder Leidenschaftlichkeit kurze Zeit auf die Höhe des Lebens steigt, um desto rettungsloser in seine trübsten Untiefen zu versinken, alle charakteristischen Vorzüge Fernan Caballeros aufweist. Die Romane „Elia", „Clemencia" und „Lagrimas", sowie eine Reihe der kleineren Erzählungen (wie „Liberal und servil", „Lady Virginia", „Arme Dolores", „Sola", „Ein Sommer in Bornos") haben sämtlich Lebensbeobachtung, anschauliche Schilderung und Charakteristik, ein- und das andremal auch ein wahrhaft poetisches Motiv aufzuweisen. — Eine Dichterin von verwandter Anschauung war die Cubanerin Gertrudis Gomez de Avellaneda aus Puerto Principe (1816—1873), deren elegische „Dichtungen", die Dramen „Alfonso Munio" und „Der Fürst von Viana", endlich die Novellen „Zwei Frauen", „Espatolina", „Dolores" auf dem Grunde einer stark religiösen Empfindung wirkliche Lebensdarstellung erstreben. — Als kräftiger, männlicher Lyriker und realistischer Novellist setzte sich ferner Pedro Antonio de Alarcon aus Granada (geb. 1833) in Ansehen, dessen „Ernste und humoristische Dichtungen", die Novellen „Gewesene Dinge" und „Liebesgeschichten", vollends aber „Die Weihnacht des Dichters" außerordentlichen Beifall fanden.

In der langen Reihe der neueren spanischen Dramatiker und Romanschriftsteller vertrat Abelardo Lopez de Ayala aus Guadalcanal bei Badajoz (1829—1879) in den Schauspielen „Der Staatsmann", „Schuld und Gnade", „Die Comuneros", sowie in den Lustspielen „Hundert Prozent!" und „Consuelo", die mehr oder minder glückliche Nachahmung französischer Vorbilder, während Manuel Cañete aus Sevilla (geb. 1822) in den Schauspielen „Ein Aufruhr in Granada", „Der Herzog von Alba", „Die Hoffnung des Vaterlands"; der Romanzendichter Aureliano Fernandez Guerra y Orbe aus Granada (geb. 1816) mit dem Drama „Die Tochter des Cervantes" die Richtung auf nationale Stoffe und einen Realismus der Charakteristik festhielten, welcher seine Muster in der altspanischen Dramatik fand.

Ein lyrisches und zugleich realistisch-lebenskräftiges Talent war und ist Antonio de Trueba aus Montellana in Biscaya (geb. 1821), dessen „Buch der Lieder" in seiner schlichten Wärme und Treuherzigkeit deutlich die Verwandtschaft der Gedichte mit den baskischen Volksgesängen der Heimat Truebas bekundet. Auch die Novellen und Skizzen dieses Poeten, als „Ländliche Geschichten", „Geschichten von Müttern und Kindern", „Volkstümliche Erzählungen" gesammelt, zeichnen sich durch ungekünstelte Einfachheit und schlichte Anmut aus und offenbaren, welcher Schatz noch nicht verwerteter Motive und Erscheinungen im spanischen Provinzialleben liegt. Die Novellisten José Bermudez und Juan Valera schöpften gleichfalls zum guten Teil aus dem Brunnen des Volkslebens.

Mit dem Auftreten eines Dichters wie José Echegeray aus Madrid (geb. 1832) feierte der eigentümliche spanische Realismus neue Triumphe, indem Echegeray in seinen Hauptwerken, den Dramen „Im Schoße des Todes", „Galeotto" („El gran Galeoto") beinahe bis zur herben pessimistischen Lebenswahrheit des neuesten Naturalismus vorging, während er auf der anderen Seite das altnationale Bedürfnis nach kühner Phantasie und die alte Vorliebe für das romantisch Grausige nicht unbefriedigt ließ. —

Noch in den Anfängen begriffen erscheint das Litteraturleben im ehemals spanischen Amerika. Doch tauchen schon charakteristische Gestalten auch aus diesen Anfängen empor, so José Maria Heredia (starb 1839); so der Cubaner Gabriel de la Concepcion Valdes, genannt Placido, welcher 1844 von den Spaniern standrechtlich erschossen wurde und in dessen hinterlassenen Gedichten halbwilde, aber tiefe, echte, von eigentümlichem Leben getränkte Poesie waltet; so der phantasievolle und gelegentlich phantastische Esteban Echeverria aus Buenos Ayres (1809—1851), welcher in seinem Gedicht „Cautiva" das Leben der Steppen (Pampas) am La Plata charakteristisch wiedergab; so der Neugranadenser Julio Arboleda, welcher neben lyrischen Gedichten, die großenteils seinen wechselvollen politischen Erlebnissen entstammten, eine epische Dichtung „Gonzalo de Oyon" versuchte, die innerhalb der werdenden hispano-amerikanischen Litteratur nicht ohne Bedeutung war.

Von geringem, kaum sichtbarem Einfluß auf die Weltlitteratur, doch immerhin hoch erfreulich für das Leben des eigenen Landes zeigte sich das allmähliche Wiedererwachen poetischer Empfindung und Gestaltungskraft auch in der portugiesischen Litteratur. Mit João Baptista de Almeida-Garrett aus Porto (1799—1854) begann die neuere portugiesische Dichtung, welche sich nach und nach allen Einwirkungen der Romantik, der politischen Tendenzpoesie, des Realismus erschloß, aber in all ihren Lebensäußerungen und Bestrebungen das Selbstgefühl der Nation wieder heben half. Es war symbolisch, wenn der Lyriker und Epiker Almeida zum Helden seiner größten poetischen Erzählung den portugiesischen Dichterhelden der großen, unvergeßlichen Vergangenheit, „Camoëns" wählte. — Zu den Zeitgenossen Almeidas gehörten Antonio Feliciano de Castilho aus Lissabon (1800—1875) und der politische Dichter Alexandro Herculano de Carvalho e Arañjo, dessen „Prophetenstimme" vielbewundert ward. — Realistischer als diese zeigte sich Francisco Gomes de Amorim aus Avelomar bei Porto (geb. 1827), nach mancherlei Abenteuern und Schicksalswechseln der volkstümlichste und vielseitigste neuere Dichter Portugals; Lyriker, Dramatiker und Romanschriftsteller. Auch der Lyriker Luis Augusto Palmeirim aus Lissabon (geb. 1825), der Lyriker und poetische Erzähler Thomas Ribeiro (Ribeiro Ferreira) aus Parada de Gonta (geb. 1831), dessen „Don Jayme" die siegreiche Revolution von 1640, welche Portugal die Unabhängigkeit wieder brachte und zugleich die Heimat des Dichters, die Provinz Beira, feiert, standen in großem Ansehen; nicht minder der Romanschriftsteller Rebello de Silva aus Lissabon (geb. 1821), von dem die Romane „Die Eroberung

von Ceuta“ und „Die Jugendjahre Johanns V.“ sich durch Situationsreichtum auszeichnen.

Den glücklichsten Schritt zur Vollbelebung portugiesischer Dichtung that der frühverstorbene Julio Diniz (Guilh Gomes Coulho) aus Porto (1839 bis 1879), Professor an der chirurgischen Akademie seiner Vaterstadt, welcher durch eine Reihe vorzüglicher Erscheinungen, namentlich die Dorfgeschichte „Die Mündel des Senhor Reitor“ und die „Provinzialgeschichten“ das portugiesische Leben der Gegenwart poetisch zu verwerten und zu gestalten wußte. —

Auch der Seitenzweig der portugiesischen, die brasilianische Litteratur, trieb in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts frische Schößlinge. Ein Talent wie Antonio Gonçalves Dias aus Carias (geb. 1823) gab der jungen brasilianischen Poesie eine nationale Tragödie „Leonore de Mendonça“ und eine Reihe von Gesängen und Liedern voll tiefer, inniger, meist elegischer Empfindung, voll glühender Heimatsliebe. Manuel Macedo schuf die ersten Romane von einiger Bedeutung; unter den jüngsten Dichtern freilich regt sich stärker die Lust, mit dem europäischen Naturalismus nachahmend zu wetteifern, als aus Natur und eigentümlichen Lebensbedingungen des eigenen großen Landes wahre und selbständige Gestalten und Stimmungen zu gewinnen.

Wenn in der Litteratur des Südens die Richtung auf Lebenswärme und Lebenswahrheit einen harten, langen und nicht jederzeit siegreichen Kampf mit der überlieferten schwungvollen Phrase, den Gewöhnungen unwirklicher Phantastik zu bestehen hatte, so hatte in den Litteraturen des Nordens, selbst unter der Herrschaft der Romantik und der Tendenzpoesie, der poetische Realismus so viel Boden und Lebensrecht behauptet und behalten, um sich jetzt kräftiger und gedeihlicher entfalten zu können. In der dänischen Litteratur erschien der erste bedeutende Realist im engern Sinne in dem Dichter Fredrik Paludan-Müller aus Kjerteminde auf Fünen (1809—1876), dessen Jugend-Dichtungen „Die Tänzerin“ und das Idyll-Drama „Amor und Psyche“ ein liebenswürdiges Formtalent, aber weder den tiefen Ernst noch den scharfen Blick für Welt und Leben, noch endlich die eigenartige Gestaltungskraft bekundeten, die aus Paludan-Müllers Hauptwerk, dem satirischen Epos „Adam Homo“ sprachen. Ein Nachkömmling von Byrons „Don Juan“, zugleich aber doch ein so echt nationales Werk, daß man Erdgeruch und Seehauch des dänischen Landes, ebenso wie die Besonderheit der in die eine Stadt Kopenhagen zusammengedrängten dänischen Gesellschaft, in entschiedener Verdichtung spürt und empfindet, gehört diese Dichtung Paludan-Müllers zu den Grundpfeilern der neueren nordischen Litteraturen. Adam Homo, der Held, der sich vom armen Studenten und Kandidaten der Theologie auf bedenklichen Flügeln zur Höhe des Barons, Hoftheaterintendanten und Ritters vom weißen Band emporschwingt, ist der Typus des modernen Menschen, der glaubens-, kraft- und haltlos durch die Wüste des Lebens irrt und sich selbst um seine letzte Führerin, die echte Liebe, betrügt, die er erst im Tode wieder erkennt.

Der ethische Gehalt der Dichtung ist stark, aber beeinträchtigt die poetische Gestaltung und Stimmung nirgend, Adam Homo zählt zu „den wenigen epischen Dichtungen ersten Ranges, welche Europa in diesem Jahrhundert hervorgebracht hat“ (Brandes) und würde allein hinreichen, seinem Dichter einen Platz in der Litteratur seines Vaterlandes zu sichern. Dem epischen Gedicht gesellen sich die Prosaerzählungen „Die Verjüngungsquelle“, „Geschichte Ivar Lykkes“, minder bedeutend als „Adam Homo“, aber nicht ohne Poesie und Humor. Auch die dramatischen Dichtungen Paludan-Müllers „Kalanus“ und „Ahasverus“, beide voll mächtiger Phantasie und ethischen Ernstes, vornehme Schöpfungen einer vornehmen Dichternatur, entsprangen zwar naturgemäß aus der Seele des Dichters, konnten aber nicht vorbildlich, nicht bahnbrechend wie „Adam Homo“ werden, dessen kühne Wiedergabe der Wirklichkeit den dänischen Dichtern neue Ziele steckte, eine Fülle neuer Motive und Gestalten erschloß. —

Christian Knut Frederik Molbech aus Kopenhagen (1825 bis 1888) versuchte in seinen dramatischen Dichtungen einen Seitenpfad einzuschlagen, begann mit romantischen Dramen „Die Braut des Bergkönigs“ und „Venusberg“, schuf in seinem „Dante“ ein eigenartiges historisches Drama, sah sich aber in seinen späteren Schau- und Lustspielen zu stärkeren Zugeständnissen an die herrschende Richtung auf Natur und Lebenswahrheit gedrängt, ohne ihr je völlig gerecht werden zu können. Auch als Lyriker bethätigte Molbech wirkliches Talent, lebendige Anmut und eine gewisse Neigung zum musikalischen Wohlklang, die freilich nicht „realistisch“ geheißen werden konnte. — Besser entsprach den neuen Anforderungen der Erzähler Wilhelm Bergsöe aus Kopenhagen (geb. 1835), dessen Gedichte und die Novellen „Von der Piazza del Popolo“, „Dann und Wann“ Kraft der Phantasie und Frische der Empfindung offenbarten. Die Romane „Aus der alten Fabrik“, „Im Sabinergebirge“, „Die Braut von Rörvig“, auch die späteren „Italienischen Novellen“ Bergsöes fanden noch Beifall, obschon ihnen der inzwischen stark gewordene Naturalismus die volle Lebenswahrheit absprach. — Als ein Nachfolger Blichers, dessen Schilderungen aus dem jütischen Leben jetzt zu hohem Ansehen gelangten, trat Christian Karl Brosböll (Carit Etlar) aus Jütland (geb. 1820) hervor, dessen großes Talent durch flüchtige Vielproduktion leider an der letzten entscheidenden Vertiefung gehindert ward. Am frischesten und anziehendsten erscheint dieser Schriftsteller in den Erzählungen „Der Sohn des Schmugglers“, „Abraham, Isaak und Jakob“; auch im historischen Roman wirkte er durch kräftige Charakteristik, namentlich von Gestalten aus den unteren Volksschichten; seine dramatischen Dichtungen konnten sich, trotz starker theatralischer Effekte, nicht auf der Bühne behaupten.

Als lebenswarmer Realist, vor allem in seinen aus dem jüdischen Leben geschöpften Erzählungen „Ein Jude“, „Der Rabe“ und im Roman „Heimatlos“ erwies sich Meyer Aaron Goldschmied aus Vordingborg (geb. 1819), von dem übrigens, wie von Carit Etlar, gilt, daß seine Produktion allzuhäufig

in die Breite ging und daß er die Vorzüge, welche seine besten Erzählungen auszeichnen, in seinen Schauspielen, etwa mit Ausnahme von „Rabbi und Ritter“, nicht geltend zu machen vermochte.

Die Schwesterlitteratur der dänischen, die norwegische Litteratur, sprachlich von der dänischen nur durch geringe Unterschiede getrennt, in fortwährender Wechselwirkung mit ihr, nahm in den beiden Jahrzehnten zwischen 1850 und 1870 einen gewaltigen Aufschwung. Das Hervortreten zweier großen und genialen Begabungen wie Ibsen und Björnson bedingte ein entschiedenes Übergewicht der norwegischen über die dänische Poesie, die norwegische Litteratur stellte sich als die Erfüllung allgemein nordischer Ideale dar. Dabei ergab sich aber die eigentümliche Thatsache, daß von den genannten großen Kräften zunächst die jüngere (Björnson) in den Vordergrund der Teilnahme und des Einflusses trat, während die ältere (Ibsen) einen guten Teil ihrer wichtigsten Entwicklung erst in der Zeit nach 1870 erlebte und erst in dieser jüngsten Periode als Haupt und Führer des besonderen nordischen Naturalismus angesehen und gefeiert wurde.

Den Realismus innerhalb der norwegischen Litteratur, der mit einer starken politischen Tendenz und einer jugendlich zuversichtlichen optimistischen Auffassung von Welt und Leben Hand in Hand ging, vertrat siegreich und glänzend Björnstjerne Björnson aus Kvikne am Dovrefjäld (geb. 1832), jener eigentümliche Dichter, von dem sein kritischer Vorkämpfer (Georg Brandes) mit Recht rühmte: „Björnson hat sein Volk hinter sich; wenn man seinen Namen nennt, ist es, als ob man die Fahne Norwegens aufsteckte. Er ist in seinen Vorzügen und Fehlern, in seinem Genie und seinen Schwächen so ausgeprägt norwegisch, wie Voltaire französisch war. Seinem Wesen nach ist er halbwegs Clanhäuptling, halbwegs Dichter. Er vereinigt in seiner Person die beiden im alten Norwegen hervortretenden Gestalten: den Häuptling und den Skalden.“ Björnsons lyrische, dramatische und erzählende Dichtungen, von einer herben Frische durchweht, von einem unverwüstlichen Glauben an die moralische Willensfreiheit, an die Erhebungsfähigkeit der Menschheit, von starker Empfindung durchdrungen, dabei nordisch knapp, wortkarg, wo es sich um Enthüllung des Herzens und des innersten Lebens handelt, fesseln nicht minder durch das in ihnen dargestellte Leben, als durch die Subjektivität des Dichters. Seine „Gedichte und Erzählungen“, meist volksliedähnlich, glücklich im knappen, bildlichen Ausdruck, die Romanze „Arnljot Gelline“, vor allem aber seine „Erzählungen“ erschlossen den Norwegern selbst gewisse, nie zuvor dargestellte Seiten ihres Lebens und interessierten das Ausland für Vergangenheit und Gegenwart des kleinen, aber stolzen und kraftvollen nordischen Volkes. Unter Björnsons norwegischen Dorfgeschichten fanden sich größere und kleinere Meisterstücke wie „Arne“, „Synnöve vom Sonnenhügel“, „Ein froher Bursche“, „Das Fischermädchen“, „Das Adlernest“ u. a., auch die spätern Novellen „Wagnhild“, „Kapitain Mansana“, wennschon unerfreulicher, tendenziöser, enthalten große, bedeutsame Züge. Seine poetische Hauptthätigkeit wandte Björnson dem Drama

zu. Seine Jugendschauspiele „Hulda, die Lahme“, „Zwischen den Schlachten“, „Sigurd der Böse“, „Maria Stuart in Schottland“ zeichnen sich durch überströmende Phantasie, seltene Macht der Charakteristik aus. Aber von ihrem Stoffgebiet wandte sich der Realist wie der Politiker Björnson gleichmäßig hinweg und verfocht die Anschauung, daß ausschließlich die aus der Gegenwart, aus unmittelbaren Umgebungen geschöpften Handlungen, Konflikte und Menschengestalten tiefere Teilnahme erwecken und bleibende Wirkung hervorrufen können. Dieser Anschauung entstammten dann die Schauspiele „Die Neuvermählten“, „Ein Fallissement“, „Leonarda“, „Der Redakteur“, „Der König“, „Das neue System“, „Ein Handschuh“ u. a. meist nicht zur unbefangenen, rein poetischen Darstellung neuen Lebens, sondern zu Bahnbrechern der demokratischen und allenfalls der ethischen Anschauungen Björnsons bestimmt, dabei immerhin Zeugnisse ursprünglicher Kraft, großer Begabung für Darstellung lebendiger Charaktere. An Björnson schloß sich zunächst Jonas Lauritz Lie aus Ekker bei Drammen (geb. 1833) an, dessen Gedichte und Novellen „Der Hellseher“, „Der Dreimaster“, „Der Lotse und seine Frau“, „Ein Mahlstrom“ rasch populär wurden, während seine dramatischen Dichtungen wie „Faustina Strozzi“ u. a. sich neben den Björnsonschen nicht behaupten konnten.

Die minder hervorragenden norwegischen Talente der in Rede stehenden Periode folgten beinahe willenlos dem Zuge Björnsons. Dies gilt von der Erzählerin Anna Magdalena Thoresen, aus Dänemark gebürtig, aber durch eigene Wahl der norwegischen Litteratur angehörig, in ihren Novellen, namentlich in „Signes Geschichte“ ausschließlich norwegische Zustände, Menschen, Sitten darstellend; gilt von Kristoffer Janson aus Bergen (geb. 1841), Wanderlehrer und Vorkämpfer für die sogenannten Volkshochschulen, welcher als Lyriker, Novellist und Dramatiker in den von Björnson eingeschlagenen Bahnen wandelt und durch stärkere Berücksichtigung der Bauernsprache und provinzieller Eigentümlichkeiten den Zwischenraum zwischen norwegischer und dänischer Litteratur zu erweitern suchte. Von Jansons zahlreichen Erzählungen dürfen „Der Bergverlorene“, von seinen dramatischen Versuchen die Tragödie „Jon Arason“ als die vorzüglichsten bezeichnet werden. — Abseits von dieser Gruppe stand ein Dichter wie Aasmund Olafsen Vinje (1818—1870), welcher sich in lyrischen Gedichten und der epischen Dichtung „Storegut“ auf den Gebrauch der Bauernsprache versteifte und die fruchtlosen Bestrebungen Wergelands weiterzuführen hoffte.

Auch die schwedische Litteratur, länger als irgend eine andere von der Nachromantik beherrscht, entzog sich nach 1848 der Herrschaft des Realismus nicht mehr völlig. Der bedeutendste schwedische Dichter der neuen Richtung, der Finnländer Johann Ludwig Runeberg aus Jacobstad in Finnland (1804—1877), dessen Jugenddichtungen noch unter dem Einfluß Tegners standen; der aber dann Natur, Volksart, Erinnerungen seiner finnischen Heimat, in seinen kleinen epischen Gedichten „Die Elentierjäger“, „Hannah“, „Der Weihnachtsabend“ anschaulich und lebensvoll

zu verwerten wußte, betrat zuerst die Pfade, vor denen die akademisch rhetorischen Talente zurückscheuten. Zum vollen und warmen poetischen Realismus drang Runeberg dann in seinem Hauptwerk, jenem Cyklus poetischer Erzählungen durch, welche als „Fähnrich Stahls Geschichten" durch prächtige Frische, glücklichen Grundton, sinnliche Anschaulichkeit und eine Fülle charakteristischer Züge zu den besten Schöpfungen der gesamten schwedischen Poesie gehören. — Als Dramatiker versuchte sich Runeberg erst im höheren Alter mit dem Trauerspiel „Die Könige auf Salamis" und das bürgerliche Lustspiel „Kann nicht", ohne sich auf diesem Gebiet besonders auszeichnen zu können. Runebergs finnisch-schwedischer Landsmann Zacharias Topelius aus Kuddnäs bei Nykarleby (geb. 1818), auch als Lyriker und Märchendichter nicht ohne Verdienste, erwies sich doch hauptsächlich in jenen Erzählungen mit historischem Hintergrunde, welche als „Geschichten eines Feldschers" durch frische Erfindung und Volkstümlichkeit des Vortrags ausgezeichnet sind, als echtes und ausgiebiges Talent.

In Schweden im engern Sinne traten die Dichter Bernhard Elis Malmström aus Tysslinge in Nevike (1816—1865) mit lyrischen Gedichten und der größeren poetischen Erzählung „Das Fischermädchen von Tynnelsö"; Julius Wecksell (geb. 1838) mit der talentvollen Tragödie „Daniel Hjort"; Gunnar Wennerberg aus Stockholm (geb. 1817) mit seinen prächtigen, an Bellmans Eigenart gemahnenden Liedern; Ernst Daniel Björk aus Norrköping (1838—1868) mit seinen vortrefflichen Naturbildern, vor allen Victor Rydberg aus Jönköping (geb. 1829), der schwedische Übersetzer des Goetheschen Faust, dessen Gedichte und historische Romane „Der Seeräuber der Ostsee" und „Der letzte Athener" eine entschiedene Kraft der Zeit- und Menschendarstellung bekundeten, in die neuen Bahnen.

Daneben gab es natürlich noch zahlreiche Talente, welche in den Wegen verharrten, auf denen Tegner zu so ruhmreichem Ziel gelangt war. Zu diesen Talenten sind König Karl XV. von Schweden (1826—1872); der wandernde Rhapsode Johann Nybom aus Upsala (geb. 1815); Karl Wilhelm Böttiger (1807—1878) und manche Andere zu rechnen.

Neben den realistischen Bestrebungen, die auf Vertiefung der Darstellung, auf größere Mannigfaltigkeit des gesamten Lebensgehalts und der Menschengestalten abzielten, fehlte natürlich auch der schwedischen Litteratur jener untergeordnete Realismus nicht, welcher sich mit einer oberflächlichen Wiedergabe der alltäglichen Wirklichkeit begnügt und oft genug mit der flüchtigsten Vielproduktion zusammenfällt. Diesen besonderen Realismus hatten schon in den dreißiger und vierziger Jahren zwei schwedische Romanschriftstellerinnen vertreten, welche zu europäischem Rufe gelangten. Die ältere von Beiden, Frederika Bremer aus Tuorla bei Abo in Finnland (1801—1865) errang bereits mit ihrem Erstlingsroman „Die Töchter des Präsidenten" den Erfolg, welcher sie durch die lange Reihe ihrer „Erzählungen aus dem Alltagsleben" begleitete und gefährdete höchstens in ihren späteren Jahren

eben diesen Erfolg, als sie die harmlose Erfindung und platte, verständige Charakteristik ihrer Familiengeschichten durch einige Zuthaten von demokratischer Tendenz zu würzen suchte.

Die jüngere, vielgefeierte Schriftstellerin war Emilie Flygare-Carlén aus Strömstad (geb. 1807). Phantasievoller und gelegentlich phantastischer in ihren Romanhandlungen, als die Bremer, schöpfte Frau Carlén doch gleichfalls ihre Kraft wesentlich aus der Beobachtung heimatlicher Zustände in Stadt und Land. Von ihren zahlreichen Büchern seien hier nur „Die Kirchweihe von Hammarby“, „Die Rose von Tistelön“, „Der Einsiedler auf der Johannisklippe“ genannt. — Ein späterer Vertreter jener äußerlich realistischen Litteratur, welche zunächst der Unterhaltungslust des Publikums zu genügen strebt, war der fruchtbare Dramatiker Theodor Hedberg aus Stockholm, der artistische Leiter der Stockholmer Bühne, von dessen zahlreichen Bühnenstücken sich das historische Drama „König Martha“ und das Schauspiel „Die Hochzeit auf dem Wolfsberg“ in besonderes Ansehen setzten, während der größere Teil der Schwänke und Bearbeitungen Hedbergs jener rasch vergänglichen Tagesware angehörten, welche die Bühne von Geschlecht zu Geschlecht verbraucht

Allmählicher und unmerklicher als in der schwedischen Poesie fand in der holländischen und der neu aufgetauchten vlämischen Litteratur der Übergang von der Romantik zum modernen Realismus statt. In diesen germanischen Seitenlitteraturen, in denen auch die Romantik immer mit stark realistischen Elementen durchsetzt gewesen war, in denen jedes Besinnen auf Landes- und Volksart geradezu eine Wendung zum Realismus in sich einschloß, in denen es zum Teil dieselben Talente waren, welche zuerst einer gewissen Romantik und darnach der realistischen Darstellung gegenwärtigen Lebens sich hingaben, in denen der Zug zur behaglichen Nüchternheit und moralisierenden Betrachtung den Aufschwung der Phantasie, aber auch das Durchdringen zur tiefsten und poetisch mächtigsten Lebenswahrheit hinderte, waren die Gegensätze nie so zugespitzt, als in den großen Nachbarlitteraturen. Der deutsche Einfluß verdrängte übrigens in eben dem Maße den französischen, als die niederländischen Poeten die nationalen Elemente stärker hervorkehrten.

Unter den neueren holländischen Dichtern strebte der Lyriker Pieter August de Genestet aus Amsterdam (1829—1861) durch Unmittelbarkeit der Empfindung und Einfachheit der Sprache nach lebendiger poetischer Wirkung. — Als eigentlichste Realisten aber gelten Hendrik Jan Schimmel aus dem Haag (geb. 1824), dessen historische Dramen „Jan Wouterss“, „Napoleon Bonaparte“ u. a. zwar noch dürftig und leblos genug erschienen, der aber dann in seinen „Erzählungen“ und dem Roman „Mary Hollis“ als lebendiger Darsteller holländischer Wirklichkeit erschien, jener Wirklichkeit, welcher auch eine Schriftstellerin der vorhergehenden Generation wie Anna Lucia Gertrude Bosboom geb. Toussaint aus Alkmar (1812 bis 1886), die mit historischen Romanen wie „Leicester in den Niederlanden“, „Das Haus Laurenesse“, ihre Laufbahn begonnen hatte, in

ihren späteren Werken, namentlich im Roman „Major Franz“ huldigte. — Bedeutender und origineller als die Genannten vertrat Eduard Douwes Dekker aus Amsterdam (geb. 1820) den Realismus. Sein Roman „Max Havelaar“, der das niederländische Leben auf Java, nicht ohne einen gewissen tendenziös-pessimistischen Beigeschmack, aber bewegt, charakteristisch farbenreich dargestellt, blieb das hervorragendste Werk Dekkers, dessen „Liebesbriefe“ („Minnebrieven“, 1860), sowie die Dramen „Die Fürstenschule“ und „Die Braut“ den Ruf des Dichters nur erhielten, aber nicht erhöhten. — In anderer Weise als Dekker stellte Jan ten Brink aus Appingedam (geb. 1834) das ostindisch-holländische Leben in dem Werke „Ostindische Damen und Herren“ dar und erwarb mit den Novellen „Der Schwiegersohn der Frau von Roggeveen“ und „Das verlorene Kind“ eine bedeutende Stellung unter den poetischen Realisten Hollands.

Die vlämische Litteratur erfreute sich in diesem Zeitraum wachsender Bedeutung und Wirkung. Als vorzüglichster vlämischer Poet ward Emanuel Hiel aus Dendermonde (geb. 1834) gerühmt, der, zwar nicht in seinen Oratorien „Prometheus“ und „Luzifer“, wohl aber in den lyrisch-epischen Gedichten „Die Sporenschlacht“ und „Jakobäa von Bayern“ durch realistische Kraft sich auszeichnete. Neben ihm gelangte als lyrischer Poet und Balladendichter Pol de Mont aus Wambeke bei Brüssel (geb. 1857) zu raschem Ansehen. Neben seinen Liedern und Bildern, vortrefflichen Idyllen, schrieb Mont auch kleinere Erzählungen voll echt flandrisch-brabantischen Lebensgehalts. In größeren Formen versuchte sich Hippolyt Johan van Peene aus Caprycke in Flandern (1811—1864) mit den Schauspielen „Kaiser Karl und der Bauer von Berchem“ und „Jakob von Ardevelde“, weit glücklicher aber in echt niederländischen derben Genrebildern wie „Tyl Eulenspiegel“, „Zwei Hähne und eine Henne“, „Vater Cats“. Als Erzähler zeichnete sich Alfred de Laet aus Antwerpen (geb. 1815) mit dem Roman „Das Haus Wesenbeke“ und vortrefflichen Dorfgeschichten aus; auch die Brüder Jan Snieders und August Snieders erwarben durch lebendige Darstellung vlämischen Volkslebens und vlämischer Volkssitte ihre Geltung. — Eine ganze Reihe von jüngeren und jüngsten Talenten drängt ihnen auf den Fersen nach und stellt sich der in Belgien herrschenwollenden französischen Litteratur immer entschiedener entgegen.

Schwieriger als es Holländer und Vlämen fanden, sich der altgewohnten lehrhaften Richtung zu entschlagen, erschien es den Vertretern der polnischen Litteratur, sich der ausschließlichen (und in ihrem Falle naturgemäß revolutionären) Tendenzdichtung zu entringen. Noch der Galizier Cornelius Ujejski aus Boremnyancz wirkte hauptsächlich durch die Tendenz. Den aristokratischen Opfern der wilden galizischen Bauernerhebung von 1846 galten seine „Klagelieder des Jeremias“, keines unter seinen Gedichten ward populärer als „Das Grab Kosciuszkos“ und bis in die vortrefflichen „Biblischen Melodien“ hinein klangen einzelne Laute der Tendenz. — Die Idyll- und Balladengedichte Teofil Lenartowicz aus Warschau (geb.

1822), Bildhauer, und Roman Zmorski aus Warschau (1824—1867), welche sich wiederum enger an das polnische Volkslied, seine eigenartige Naturpoesie, seine stille Wehmut anschlossen, bezeichnen eine Wendung, welche durch den hervorragenden Dichter und Erzähler Joseph Ignaz Kraszewski aus Warschau (1812—1887) entscheidend vollzogen ward.

Thätig auf fast allen poetischen Gebieten und in allen poetischen Formen, entfaltete Kraszewski eine in der polnischen Litteratur nie dagewesene Produktivität. Als Dichter vortrefflicher Idylle und Fabeln bekundete er überall ein Talent für das Zuständliche, Angeschaute, das ihn von selbst zum Vorkämpfer des Realismus machte. Sein episches Gedicht „Anafielas“ mit den Unterabteilungen „Witolovauda“, „Mindow“ und „Witolds Kämpfe“ ruhte auf littauischen Volkssagen und ist nicht ohne großartige Züge und höchst lebendige Szenen, wenn es auch als Ganzes mit Mickiewicz und Slowackis erzählenden Dichtungen nicht in die Schranken treten kann. Seinen Ruhm wie seine Wirkung verdankte Kraszewski indes vor allem seinen Romanen und Novellen. Er gestand selbst: „Eins meiner Hauptmittel war die Erzählung, die im Osten schon an der Wiege der Menschheit gestanden, die Erzählung, dieser Proletarier in der Litteratur, welcher den Boden urbar macht und bearbeitet, um andere zu nähren.“ Landschaft, Geschichte, Volksart, Gesellschaft und Sitten Polens, die Kämpfe und Abenteuer der polnischen Vergangenheit, die Zustände der Gegenwart, waren dem erfindungsreichen Erzähler gleich vertraut, und wenn seine historischen Romane wie „Das letzte Jahr König Siegmunds III.“, „Gräfin Cosel“, „Brühl“, „Die letzten Augenblicke des Fürsten-Woiwoden“, „Tagebuch des Großvaters“ sich schon durch höchste Lebendigkeit der Handlung und eine Fülle origineller, echt polnischer Charaktere auszeichneten, so entfaltete der Dichter in den kleineren Geschichten aus dem volhynischen Dorfleben, aus polnischen Kleinstädten und dem Treiben der modernen polnischen Gesellschaft noch ganz andere Zauber. Die Erzählungen „Der Ulan“, „Die Kate hinter dem Dorf“, „Jermola, der Töpfer“, auch die größeren Romane „Sphinx“, „Zwei Welten“, „Im Exil“ fesseln nicht bloß durch die Frische ihres Vortrags, die glückliche Zusammenstimmung des Hintergrundes und der handelnden Gestalten, sondern vor allem durch die echte poetische Kraft, welche aus dem unscheinbarsten Keim eine poetische Blüte erstehen läßt, durch den tiefen Blick in die verborgensten Falten des Herzens, durch die reine und unverwüstliche Freude des Dichters an der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit des Lebens. Kraszewskis dramatische Versuche beschränkten sich, seiner Natur gemäß, auf Lustspiel und bürgerliches Schauspiel und in den besten derselben „Des Kastellans Met“, „Mein Lieber“, „Sense und Stein“, „Ebenbürtig dem Woiwoden“ kamen die besonderen Vorzüge des realistischen Dichters, wenn auch nicht so ausgiebig und nachhaltig als in den erzählenden Schriften, zur Wirkung.

Polnische Dramatiker realistischer Richtung waren ferner Graf Alexander Fredro aus Galizien (1793—1876), der Verfasser von Lustspielen wie „Die

Auslandssucht", „Harpax", „Der Magnetismus des Herzens"; Graf Alexander Fredro, der jüngere (geb. 1829), der Sohn des Vorgenannten, der in den leichten Schwänken „Das Lied des Oheims", „Der Mentor", „Fremde Elemente", „Die einzige Tochter" lebendige Erfindungsgabe an den Tag legte; Michael Balucki aus Krakau (geb. 1837), in dessen Lustspielen „Die Jagd auf einen Mann", „Die Räte des Herrn Rats", „Die Herren Nichtsthuer" sich sehr lebendige Gestalten bewegten. Höher strebte ein vielseitiger Dichter wie Adam Asnyk aus Kalisch (geb. 1838), dessen „Gedichte", die Tragödien „Cola Rienzi", „Kiejstut" und vor allem das bürgerliche Trauerspiel „Der Jude", endlich das fein satirische Lustspiel „Die Freunde Hiobs" ein gestaltungskräftiges, phantasievolles Talent und lebendige Anschauung bewähren. —

In glänzender Weise durch ein mächtiges, der Weltlitteratur im größten Sinne mit seinen Schöpfungen und seinen Wirkungen angehöriges Talent geadelt, errang sich die realistische Richtung in der russischen Litteratur ihr Lebensrecht.

Während in den seither geschilderten Entwicklungen eine frohe, hoffnungsreiche Auffassung der Wirklichkeit, der Lebenswahrheit Raum, zunächst sogar den breitesten Raum gehabt hatte, bewirkten die russischen Zustände, die unabänderliche Richtung, welche den echten Talenten durch sie gegeben war, in Rußland vorwiegend eine Verbindung, ja Verschmelzung des poetischen Realismus mit dem Pessimismus. Nach dem Tode des Kaisers Nikolaus im Jahre 1855 trat zu Tage, daß die russische Bildung während der unseligen Periode, in der jede freiere Regung, jedes tiefere geistige Verlangen und Bedürfen geächtet und gleich einem Verbrechen bedroht wurden, in verhängnisvoller Weise vergiftet worden war. Der Trieb nach Wahrheit und Wirklichkeit an Stelle des hohlen Scheins hatte in Rußland einen besonderen Stachel gehabt, kein Wunder, daß der Pessimismus in der russischen Litteratur rascher und üppiger gedieh, als in jeder andern.

Der erste, aber auch der ohne weiteres maßgebende pessimistische Realist der russischen Dichtung war Iwan Turgenjew aus Spasskoje im Gouvernement Orel (1818—1883), seit 1854 hauptsächlich im Ausland, mit Vorliebe in Baden-Baden und Paris lebend, der russischen Heimat jedoch mit jeder Faser seines Wesens gehörend, ein mit seltener Beobachtungsgabe ausgerüsteter Dichter, dessen Drang, nur Geschautes und Erlebtes wiederzugeben, durch seine theoretische Überzeugung und seine besondere Bildung gesteigert wurde. Ohne Selbsttäuschung und ohne Täuschung anderer die Welt, die ihm zunächst lag, in vollster Schärfe und Deutlichkeit aufzufassen, vor den häßlichen Erscheinungen derselben so wenig zu erschrecken, als sich von ihren fesselnden und reizvollen überwältigen zu lassen, ward sein litterarisches Prinzip. — Turgenjews Meisterschaft giebt sich darum nicht vorzugsweise in seiner Erfindung und Komposition, sondern in seiner Gestaltenzeichnung, seiner Wiedergabe psychologischer Vorgänge, seiner wunderbaren Situationsschilderung kund.

Eine tiefinnerliche Sehnsucht nach reinerem, freierem, edlerem und schönerem Leben, als dasjenige ist, welches darzustellen ihm beschieden war, liegt wie ein Duft und Schimmer über all seinen Bildern, selbst die vollendete Naturschilderung hat bei ihm etwas geheimnisvoll Wehmütiges, ernst Resigniertes. Die Ewigkeit der Natur bringt dem Dichter die Kurzlebigkeit des Menschen fortgesetzt zum Bewußtsein; und dennoch bleibt ihm diese Natur, die bei Menschenleid und tiefstem Menschenweh ruhig fortatmet und fortwebt, teuer und unentbehrlich. Turgenjews dichterische Laufbahn begann nach einigen kleinen Erzählungen („Der Jude", „Der Raufbold", „Peter Petrowitsch Karatajew", „Petuschkow") mit dem „Tagebuch eines Jägers", das, in Form zufälliger Erlebnisse und Beobachtungen bei Jagdstreifereien, Sittenbilder aus der russischen Gesellschaft, mit ihren ungeheuren Widersprüchen meisterhaft hinstellte. In den Erzählungen „Rudin", „Das adlige Nest" und „Helene" eröffnete der Dichter die Reihe jener Lebensbilder, in denen er das schmerzliche Gefühl der Machtlosigkeit und tiefen Vereinsamung der besseren Einzelnen gegenüber den Zuständen Rußlands ergreifend verkörperte. Mit der gleichen Wahrhaftigkeit und derselben Objektivität, welcher gleichwohl ein tiefer persönlicher Schmerz überall zu Grunde liegt, stellt Turgenjew in den größeren Romanen „Väter und Söhne", „Rauch" und „Neuland" den Auflösungsprozeß dar, welchen die russische Gesellschaft seit einer Reihe von Jahren durchlebt, inmitten dessen jene charakteristischen Gestalten sich ausleben, die Turgenjew mit einer Mischung von Anteil und Verachtung bis in die verborgenste Regung ihrer Seele belauscht. Die Wiedergabe des russischen Lebens mit seinem fieberhaften Wechsel, hinter dem ein trostloses, ehernes Beharren liegt, endlos und eintönig wie die Steppe, hinterläßt einen niederbeugenden Eindruck und doch fühlt man, daß der Dichter nicht anders zu sehen und darum auch nicht anders zu gestalten vermochte. — Den Romanen Turgenjews schließen sich eine Folge von Novellen an, unter denen „Erste Liebe", „Mumu", „Frühlingswogen", „Faust", „Ein König Lear der Steppe" Meistererzählungen von unvergänglichem, bleibenden Werte sind. Alle aber, auch die mindest bedeutenden, zeichnen sich durch echtes Leben, poetische Stimmungsfülle, geistvolle Erfassung eigenartiger Erscheinungen, durch die feinsten Reize des Stils aus, welche belegen, daß Turgenjew niemals ein brutal genügsamer Naturalist, sondern ein künstlerisch schaffender Dichter war, welcher den Drang nach Vollendung in seiner Weise so gut besaß, als irgend ein idealistischer Poet.

Neben Turgenjews vornehmen Realismus erschienen die gleichzeitigen Vertreter der russischen realistischen Litteratur untergeordnet. Zu den talentvollsten gehörten Alexander Ostrowskij aus Moskau (geb. 1823), welcher außer einem historischen Drama „Wassilij Schuiskij" eine Reihe bürgerlicher Stücke wie „Die arme Braut", „Ein guter Posten", „Der Wald", „Reiche Bräute", „Das Gewitter" verfaßte, durch welche er gewisse russische Lebenskreise und Gestalten sehr charakteristisch auf die Bühne brachte. — Unter den Romanschriftstellern vertraten Grigorij Danilojewskij aus

Danilowka bei Charkow (geb. 1829), der Verfasser der Romane „Die Freiheit; aus dem Leben der Flüchtlinge“, „Die neunte Welle“ und Iwan Alexandrowitsch Gontscharow aus Simbirsk, der Verfasser der Erzählungen „Eine alltägliche Geschichte“, „Oblomov“ und „Am Absturz“ eine Sittenschilderung, welche in der ungeheuren Weite des vielsprachigen Reiches und den tausend Verschiedenheiten der russischen Bevölkerung unerschöpfliche Anregung und Nahrung fand.

Obschon der Realismus fast ausschließlich die weitere Entwicklung des russischen Litteraturlebens bestimmte, so tauchten doch noch einzelne Talente auf, die in den Bahnen Puschkins und Lermontows verharrten. Ein Talent dieser Art war Alexei Konstantinowitsch Tolstoi aus Petersburg (1818—1875), welcher mit den epischen Dichtungen „Die Sünderin“, „Der Drache“ und den Dramen „Der Tod Iwans des Schrecklichen“, „Zar Fedor Joannowitsch“ und „Zar Boris“ der russischen Litteratur Werke von bleibender Bedeutung gab.

Zu unübersehbarer Breite war schon seit Jahrzehnten, namentlich aber in der Periode zwischen 1850 und 1870 der Strom der litterarischen Reproduktion in allen Litteraturen angeschwollen. Je rascher und sicherer, wie unsere Darstellung gezeigt hat, die Einwirkungen der allgemeinen Zustände, der Zeitrichtungen und Zeitkämpfe auf die Litteratur waren, um so natürlicher erschien es, daß diese einander drängenden Einwirkungen die Fülle der poetischen oder poetisch sein wollenden Werke ins Ungeheure vermehrten. Regelmäßig wenn eine neue Einwirkung, eine neue Epoche, wie man sie ruhmredig nannte, begann, war die Wirkungskraft der vorangegangenen noch nicht erschöpft und wie in einem Walde, in dem die Blätterschichten verwehter Herbste jahrgangweise übereinander liegen, während sich zwischen das grüne Laub unablässig junge Sprößlinge drängen, sah es in den Litteraturen aus. Das gesteigerte und durch die Masse der Tagesblätter ungesund genährte Lesebedürfnis, das in früheren Jahrzehnten mit einer gewissen Naivität nach Unterhaltung verlangte und so gelegentlich das Gute neben dem Mittelmäßigen und ganz Nichtigen auf sich wirken ließ, vertauschte jetzt das Losungswort Unterhaltung mit dem schlimmeren Losungswort Erregung und die industrielle Litteratur erhielt dadurch den vorwaltenden Zug zum Überreizten, Gespannten, Überwürzten, den Charakter nervöser Beweglichkeit, stimmungsloser Hast und roher Effekthascherei, welcher dann ohne Unterscheidung der gesamten modernen Litteratur, auch in ihren besten Erscheinungen, zugeschoben ward. Unter dem Zusammentreffen einer Reihe von bedenklichen und ungünstigen Umständen näherte sich die Litteratur dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts und die beständig wachsende Macht und Wucht der industriellen Litteratur, die nur für den Tag und die Stunde leben, für diese aber allein leben und gelten will, war sicher unter diesen Umständen der bedenklichste.

# Die Litteraturperiode seit 1870.

Mußte schon die im vorhergehenden Abschnitt unserer Darstellung geschilderte und in ihren Haupterscheinungen charakterisierte Entwickelung der modernen Litteratur als eine vielfach unabgeschlossene, in die unmittelbare Gegenwart noch tausendfach herüberwirkende dargestellt werden, so erscheint die neueste Periode der Litteratur, die vom Jahre 1870 bis auf den heutigen Tag reicht, noch viel weniger als ein historisch übersehbarer, von den Anfängen bis zu den letzten Ausläufern völlig bekannter Abschnitt. Gewaltige geschichtliche Ereignisse: der große Krieg zwischen Frankreich und Deutschland im Jahre 1870, die aus diesem Kampf hervorgehende Wiederaufrichtung des deutschen Reiches, der Sturz des zweiten Kaiserreiches in Frankreich und das römische Konzil von 1870 mit seinen Folgen, dazu große und augenfällige gesellschaftliche Umbildungen, ja Umwälzungen in beinahe allen Ländern Europas, geistige Kämpfe der tiefgreifendsten Art, in denen noch lange nicht das letzte Wort gesprochen ist, gaben der Zeit seit 1870 ein eigenes Gepräge und wirkten ohne Frage auf alle litterarische und künstlerische Produktion des Zeitraums, in welchem wir noch mitten inne stehen. Wen die unermeßliche Vielheit der Erscheinungen nicht schreckt, die echte Poesie in einzelnen Erscheinungen und Bestrebungen nicht kümmert, wem der lebendige künstlerische Drang als veraltet und unzeitgemäß gilt, und wem es endlich Bedürfnis ist, mit einem Schlagwort die beiden letzten Jahrzehnte zu bezeichnen, der darf diese jüngste Periode schlechthin als die des Naturalismus, wie die vorhergehenden Jahrzehnte als die des Realismus bezeichnen. Soll statt des Prinzips, welches, energisch lärmend und die Alleinherrschaft über Zeit und Welt heischend, in den Vordergrund der Litteratur trat, die Grundstimmung bezeichnet werden, welche zahlreiche Talente der neuesten Zeit beherrschte und sich mit dem Naturalismus vielfach verband (übrigens auch bei einer ganzen Reihe idealistischer und rhetorischer Poeten vorherrschte), so darf man von einer Periode des Pessimismus sprechen. In so hohem Tone auch verkündet ward, daß der Einfluß philosophischer Systeme und Betrachtungen auf die Litteratur von dem gesünderen Einfluß naturwissenschaftlicher Erkenntnisse verdrängt worden sei, so leiteten dennoch sowohl die modischen philosophischen Schriftsteller als gewisse Vertreter der Naturforschung zur pessimistischen Weltanschauung. Ihre Hauptnahrung, bei der sie riesenhaft anwuchs, sog diese Weltanschauung weder aus

der Spekulation noch aus der Forschung, sondern aus dem modernen Leben selbst, welches mit seiner unwiderstehlichen Gewalt die Bedeutung des einzelnen Menschen tief herabdrückte und doch an den Einzelnen erhöhte und schlechthin unerfüllbare Forderungen stellte, welches mit seinem reißenden Zug und Drang tausend und aber tausend Schranken niederriß, hinter denen sich sonst menschlicher Lebensmut, Glück, Zuversicht und Hoffnung geborgen hatten. Mitten unter den ruhmwürdig gepriesenen, in der That weltumwälzenden und ungeheuren Fortschritten der Technik, dem Aufschwung aller materiellen Interessen, unter tausendfachen Resultaten wissenschaftlicher Arbeit, die dem Geschlecht unserer Tage zu gute kamen, mitten in den stolzen politischen Erhebungen, in welchen eine Reihe großer und kleiner Völker eine neue Grundlage ihres Daseins gewannen, mitten unter dem starken Wiedererwachen religiösen Lebens wuchs dennoch das Gefühl, welches das Leben selbst nicht lebenswert fand. Uralte Weisheit indischer Denker und Dichter, uralte Weisheit des Kohelet lebte in einer Unzahl von Erscheinungen der neuesten Weltlitteratur wieder auf. Die raschere Wirkung von einer Litteratur auf die andere machte sich auch in der Allverbreitung der pessimistischen Überzeugungen und Stimmungen bemerkbar.

In allen Litteraturen der noch zu schildernden Jahrzehnte begegneten sich der Pessimismus und Naturalismus in dem Sinne, daß der letztere sich bereit zeigte durch eine getreue Auffassung und Wiedergabe aller Nachtseiten des Lebens, aller greuelvollen, widerwärtigen Wirklichkeiten und Möglichkeiten, aller Mißbildungen im gesellschaftlichen Organismus, aller Einwirkungen von Krankheit, materiellem Elend und Laster, aller Verhängnisse, die durch Naturgewalt, Vererbung im Blut, durch Gewohnheit, durch menschliche Thorheit und Kurzsichtigkeit herbeigeführt werden können, das pessimistische Wehgefühl, die pessimistische Weltverachtung und den Lebensüberdruß zu stärken. Gleichwohl konnte die Verkündigung des Naturalismus als eines neuen poetischen oder — da die Poesie durch den Naturalismus überwunden und abgelöst werden soll — eines neuen litterarischen Evangeliums nur unter der Voraussetzung Erfolg haben, daß seine Apostel sich bemühten, den Naturalismus als eine unvermeidliche Konsequenz realistischer Darstellung erscheinen zu lassen und daß sie die immer vorhandene, aber in der Gegenwart fiebrisch und krankhaft gesteigerte Sehnsucht nach dem Neuen, dem Neuen um jeden Preis, als die eigentliche bewegende Macht der Litteratur feierten. So alt wie die Kunstdichtung war es, daß jede „Schule" innerhalb derselben ihre Besonderheit als eine das alte Gesetz aufhebende Offenbarung angesehen hatte. Die neueste Schule erhob — wenigstens in einigen Litteraturen — die Stimme lauter und bestand auf ihren Einseitigkeiten etwas hartnäckiger, als es ihrer Zeit die Anhänger der korrekten, regelmäßigen Poesie oder die Romantiker gethan hatten. Sie durften und dürfen sich hierfür darauf berufen, daß die Zeit selbst lauter, lärmender, rücksichtsloser geworden sei, daß eine Wahrheit nicht mehr mit still überzeugender Gewalt die Menschen ergreife, sondern immer grell vor Augen gerückt, gell in die Ohren geschmettert werden müsse.

Was den modernen Naturalismus in der That von jeder voraufgegangenen Epoche der Dichtung schied, war nicht allein der Bruch mit dem ewigen Satz „nicht alles was die Kunst vermag, soll sie vermögen", war nicht die vorübergehende Feindseligkeit gegen große Meister der ältesten wie der jüngsten Vergangenheit, sondern war vor allem die Anschauung, daß das Zeitalter der Dichtung, der Phantasie, wie der Empfindung, vorüber sei. Den Lebensquell aller Poesie verschüttend, ihre reinste und tiefste Wirkung leugnend, ihre eigensten besten Kräfte mißkennend, will der prinzipielle Naturalismus an die Stelle der Schöpfung die ausschließliche Wiedergabe der Beobachtung, an die Stelle der künstlerischen Gestaltung die Analyse der Gesellschaftszustände, an die Stelle poetischen oder ethischen Gehalts die schweigende Logik der Thatsachen setzen. Keiner der großen, Realisten oder Naturalisten getauften, Schriftsteller vergangener Epochen war von der Anschauung erfüllt gewesen, daß die Wahrheit und Wirklichkeit der Weltschilderung alle Schönheit, Anmut, Gesundheit und innere Wandlungsfähigkeit des Menschen ausschließe. Selbst Diderot war über die Behauptung: „Die Natur macht nichts Inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursachen, und unter allen existierenden Wesen ist keines, das nicht wäre, wie es sein soll. Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts Besseres zu thun, als die Geschöpfe darzustellen wie sie sind, je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir sein" nicht hinausgegangen. Selbst die plumpsten Wirklichkeitsschilderer früherer Tage hatten die Natur auch in ihren lichten und anmutvollen Erscheinung noch geachtet; erst den prinzipiellen Naturalisten des lebenden Geschlechts blieb es vorbehalten, der Natur und dem Leben, auf die sie sich fortwährend beriefen, starrsinnig gegenüberzutreten. Dem Naturalismus sind Staub, Schmutz, Schlamm und wilde Wetter Realitäten, aber Wasser und Wald, Morgen- und Abendröte fallen ihm beinahe unter den Begriff schönrednerischer Einbildungen und in ähnlicher Weise steht das angeblich geistesmächtige Prinzip dem Menschenleben und seiner wechselvollen Mannigfaltigkeit gegenüber. Auch im Menschendasein, das der Naturalismus mit Vorliebe als Dasein der Massen, als gesellschaftliches Dasein der modernen Großstädte begreift, hebt die „Wirklichkeit" erst da an, wo Not, Laster, Elend, Krankheit, Verbrechen aller Art beginnen. Ohne Frage hatten die Dichter früherer Perioden, auch die Realisten der jüngsten Zeit und die Dichter der Gegenwart, welche wahres und warmes Leben darstellten, weil sie Dichter waren und ohne sich Realisten zu nennen, manchem Kreise des Lebens, mancher verborgenen Stätte der Natur, manchen gesellschaftlichen Neubildungen und veränderten Zuständen ihre poetische Seite noch nicht abgewonnen; ohne Frage stand es jeder schaffenden Kraft frei, das Leben mit eigenen Augen anzuschauen, und so sie dem eignen Drang folgte, auch in die Untiefen menschlicher Natur oder gesellschaftlicher Zustände hinabzutauchen. Das uralte Recht des Dichters, das Weltbild unter einem neuen Gesichtspunkt zu sehen oder in eine neue Beleuchtung zu rücken, kann so wenig bestritten werden, als die Wahrheit, daß Tausende von Vertretern der Litteratur mit

einem Ballast von poetischer Tradition und rein technischer Kunstfertigkeit vielfach dem unfruchtbaren Akademismus, einem unlebendigen und zeugungsunfähigen Nachempfinden des Schönen verfallen sind und aller Gestaltungskraft entbehren. Auf diese Wahrheit suchen sich die Propheten des allein seligmachenden Naturalismus zu stützen und die Welt zu überreden, daß jede Hinwendung zu irgend einem Neuen und Nieerhörten, jede Hereinziehung physiologischer Kenntnisse, pathologischer Momente in die Erzählung, die einzige Form, welche von der gesamten Poesie übrig bleiben soll und der ein Lebens- und Zukunftsrecht zugesprochen wird, die Wahrheit, wie die Darstellungskraft der „Moderne“ verbürge.

Wenn der Naturalismus, auch der äußerste, an sich vollkommen tendenzlos auftreten und unter gewissen Umständen jeder Tendenz dienen kann, so war es doch nicht zufällig, daß sich die naturalistische Schule so vielfach mit jenen Tendenzen begegnete, welche die Massen der arbeitenden Klassen beinahe aller Kulturländer mit so bedrohlicher Gärung erfüllen, den Wunsch einer allgemeinen Umwälzung und den Traum einer neuen Erde nähren. Die Anschauung, daß alle Erscheinungen des Lebens gleichwertig für den Dichter seien, daß Energie und Kraft nur im Wüsten und Häßlichen bethätigt werden können, die Zuversicht, daß ein neuer Aufschwung des Geistes, eine neue Blüte der Litteratur mit der völligen Vernichtung, der verächtlichsten Geringschätzung aller seitherigen Poesie anheben müsse, begegnet sich unwillkürlich mit der Tendenz, welche für die Zukunft die Erhebung keines Hauptes über die Masse, keines Menschenloses über die Oede, keiner Natur über die Alltäglichkeit zu dulden gedenkt, welche darnach lechzt, die ganze schwererrungene Kultur der Menschheit unter Trümmern zu begraben. Natürlich zielt in tausend Fällen die Darstellung des Elends und der Verkommenheit nur auf einen litterarischen Effekt ab und schließt keine politische Tendenz ein, und die Einzelcharakteristik der naturalistisch getauften, sich zum naturalistischen Prinzip bekennenden Schriftsteller wird oft genug erweisen, daß der litterarische Umschwung nicht in jedem Geiste mit dem allgemeinen Umsturz der Welt zusammenfällt. Das aber ist unleugbar, daß die Darstellung, welche die Naturalisten vom Leben und Wesen der Menschen und Lebenskreise geben, die nicht zu den hart arbeitenden untern Klassen gehören, daß jene unabläßig wiederholte Darlegung, nach der alle tieferen Empfindungen, aller Edelsinn und alle Opferfähigkeit vornehmer Naturen, aller Idealismus der Bildung Unwirklichkeit, Lüge und Heuchelei sind, notwendig jener Anschauung zu gute kommen, deren Losung die mephistophelische bleibt:

> Denn alles, was besteht,
> Ist wert, daß es zu Grunde geht.

So laut indessen der Naturalismus sich selbst die Zukunft der Litteratur zuspricht, und so gewaltsam die Zuckung, die durch beinahe alle europäischen Litteraturen hindurchgeht, sich auch anlassen mag, so ist er dennoch weit entfernt, das Gebiet der Litteratur und die öffentliche Teilnahme, welche der Litteratur geblieben ist, für sich erobert zu haben. Die ganze Bewegung

mahnt uns stark an eine Reihe früher geschilderter: an den Kampf der französischen Encyklopädisten gegen den Klassizismus ihrer Litteratur, an den Sturm und Drang in der deutschen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts, an das erste Auftreten der Romantik und am stärksten an die jungdeutsche Litteraturrevolution zu Eingang der dreißiger Jahre. Und so wenig eine dieser Bewegungen die wertvollen Schöpfungen der Vergangenheit vernichtet, die ewigen Aufgaben der Dichtung hinweggefegt, das Verlangen der Menschheit nach Erhebung und innerer Erquickung allein gestillt hat, so gewiß jede dieser Bewegungen lediglich der poetischen Spiegelung der Welt neue Züge, der Litteratur neue Elemente zugeführt hat, so gewiß droht der echten Poesie von dieser Seite her noch nicht das Ende und der Untergang. In dieser Zuversicht dürfen wir den Rundgang durch die europäischen Litteraturen der Gegenwart unbeirrt durch die Losung des Tages antreten, das litterarische Leben unserer Zeit und die poetischen Regungen, welche lebendig und keimkräftig sind, decken sich nicht mit dem Naturalismus und am wenigsten mit einer wüsten Augenblicksproduktion, die sich heute naturalistisch tauft, wie sie ehedem radikal, liberal, jungdeutsch oder romantisch hieß.

Die deutsche Litteratur der beiden Jahrzehnte, welche seit 1870 nahezu verflossen sind, zeigt alle die unerhörten Gegensätze und Widersprüche, welche in dem Leben des deutschen Volkes, in den Seelen der Einzelnen miteinander ringen, in der stärksten Weise und, in tausendfacher Erscheinung. „Politik und Industrie, tausendfach gesteigerte Thätigkeit und hundertfach zerteilte Wissenschaft lenken die Teilnahme von der Litteratur hinweg, selbst die patriotische Genugthuung, die in der Wideraufrichtung eines starken Reiches liegt, ist durch den Streit der Parteien und die Ahnung schwerer Zukunftsgefahren verkümmert. Der verdüsterte Sinn von Tausenden sieht über kurz oder lang die Horden des Ostens in die westeuropäische, zumal in die deutsche Kulturwelt hereinbrechen und wähnt dieselbe dem Untergange geweiht. Der klarere Blick von anderen Tausenden weilt mit schwerer Sorge auf dem Anwachsen einer Bewegung, welche mit der Verleugnung des eigenen Volkes und seiner gesamten Vergangenheit, seiner Ehren und Siege begonnen hat und mit der Umwälzung aller aus den Tiefen unseres Volkstums erwachsenen Zustände, mit der brutalen Wegwerfung aller idealen Güter endigen möchte. Gleichwohl darf niemand an der weiteren Entwicklung unserer Nationallitteratur verzweifeln, der nicht an der Nation selbst verzweifeln will. Erst mit dem inneren Leben eines Volkes erstirbt jener geheimnisvolle Kern, dem immer neue poetische Erscheinungen erwachsen." (Stern.)

Jede Übersicht über die Gegenwart der deutschen Litteratur hat mit schier unzähligen Nachklängen und Nachgestaltungen aus früheren Entwicklungsperioden abzurechnen, welche zwar voraussichtlich nur kurzes Leben und nur kurze Wirkung haben werden, aber doch die Teilnahme der Zeitgenossen in Anspruch nehmen und ihrerseits in nachweisbarer Weise die lebendige und vorwärtsstrebende Produktion beeinflussen. Auf keinem poetischen Gebiete aber zeigt sich die Tradition mächtiger, eine herkömmliche Art der Gestaltenzeichnung, eine vom Leben längst

überholte Weltspiegelung unüberwindlicher, als auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung, nirgend duldete das Zeitalter der Wirklichkeit mehr Unwirklichkeiten als auf der Bühne, vorausgesetzt nur, daß diese Unwirklichkeiten auf jeden höheren Anspruch verzichten, jeden Schwunges oder jeder tieferen Bedeutung bar sind. Da das deutsche Drama niemals zu einem die subjektive Natur der einzelnen Dichter beugenden und zwingenden Stil gelangt war, wie ihn das spanische Drama in der Wende des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, das Drama des französischen Klassizismus besaß, so setzte die reale Bühne, das deutsche Theater, der poetischen Empfindung und Lebensauffassung scheinbar keine Schranken. Und da sich bei der bereitwilligen Aufnahme fremder Dramen die deutsche Schauspielkunst im Grunde genommen jeder Forderung, jedem Stil bequemte, so schien sie für die poetischen Anforderungen, die unmittelbaren Eindrücke des Lebens gleich empfänglich. In Wahrheit blieb diese Empfänglichkeit und die Bereitwilligkeit des deutschen Theaters, den Pfaden der poetischen Entwicklung zu folgen und das Leben mit seinen Erscheinungen und Wandlungen unmittelbar zu ergreifen, auf Ausnahmefälle beschränkt. Dem wirklich lebendigen Drama von poetischem Gehalt ward jeder Zeit das den augenblicklichen Bedürfnissen des Theaters oder eines bestimmten Publikums angepaßte, mehr oder minder geschickte „Stück“ vorgezogen. Während in Frankreich einige und mindestens ein Theater den Zusammenhang mit der Litteratur aufrecht erhielten, ward in Deutschland die Kluft zwischen dem poetischen Schaffen und der Bühne täglich breiter und tiefer, die Theaterfreiheit, von der man sich wesentliche Besserung der Zustände versprach, verstärkte lediglich die Lust, alle dramatischen Arbeiten nach Gewohnheiten und vermeinten Bedürfnissen der Schauspielkunst und oft selbst nicht einmal dieser, sondern der Theaterleitungen zu betrachten. Nur zu bereitwillig schlossen sich hunderte und aber hunderte von geschickten und ungeschickten theatralischen Schriftstellern dem an, ohne darum auf litterarischen Ruf und litterarische Geltung Verzicht leisten zu wollen. Und daraus ergab sich der unerträgliche Widerspruch, daß fortgesetzt an die dramatische Litteratur Maßstäbe angelegt wurden, die für Wert und Wirkungsdauer irgendwelcher Dichtung zu kurz waren, daß jener Teil des Publikums, welcher auch seine litterarischen Bedürfnisse ausschließlich oder vorwiegend im Theater befriedigt, die flüchtigsten Tageserscheinungen über die bleibenden Schöpfungen hinaussetzte, daß hervorragende, nebenbei vollständig bühnengerechte Dichtungen, von denen die Bühne keine Notiz nahm, als „Buchdramen“ förmlich geächtet werden konnten. Die theatralisch gangbaren, von Lustrum zu Lustrum in Ansehen stehenden Arbeiten bilden daher beinahe eine Litteratur für sich — eine Litteratur, welche das Privilegium hat, von den bewegenden Lebensmächten nur ganz obenhin berührt zu werden, Erfindungen und Wirkungen (Effekte) zu bewahren, welche in andern Gebieten der Dichtung, wie in den von eigentlich schöpferischen Naturen herrührenden dramatischen Werken längst verblaßt sind. Eintöniger als in Epos und Roman wiederholten sich, Dank den Darstellern, die immer wieder Kopien der gleichen Rollen zu erhalten wünschten, die Nachahmungen derselben Gestalten, während

die Mannigfaltigkeit der in Geltung stehenden Vorbilder doch eine buntscheckige Vielheit der Stoffe und des Stils der spezifischen Bühnendramen bedingten.

Der Einfluß des Theaters und seiner besonderen, traditionellen Forderungen läßt sich von der deklamatorischen Jambentragödie bis zur flachsten Posse verfolgen, machte sich aber natürlich am stärksten in den Formen und Stoffgebieten geltend, welche ohne poetische Absicht und rein auf das Bedürfnis einzelner Theater berechnet sind. Die vielberufene deklamatorische Jambentragödie, die in den zwanziger und dreißiger Jahren eine romantische, in den vierziger Jahren eine tendenziöse Färbung erhalten hatte, besaß auch in diesem jüngsten Zeitraum noch Vertreter, Vertreter freilich, welche durch den Einfluß der praktischen Bühne in ihrer Richtung wunderlich gehemmt und beirrt wurden. Ein Dichter, der aus der Zeit der Tendenzpoesie in die der realistischen und wiederum in die neueste der naturalistischen Darstellung hinüberwuchs, allen Einwirkungen des Lebens und der Zeit gegenüber seine Besonderheit behauptete, sich aber den theatralischen Einflüssen zugänglicher erwies, war Rudolf Gottschall aus Breslau (geb. 1823), welcher seine poetische Laufbahn noch in den vierziger Jahren mit klangvollen politischen Dichtungen, mit Gedankendichtungen wie „Madonna und Magdalena“, mit Dramen wie „Die Blinde von Alcala“, „Maximilian Robespierre“, „Hieronymus Snitger“ begonnen hatte. Als Ausklang seiner gärenden Tendenzdichtung erschienen das Gedicht „Die Göttin“, die Tragödien „Lambertine von Mericourt“ und „Ferdinand von Schill“. Einer reiferen Periode, in welcher der Dichter mit seinem glänzenden Kolorit und seinem rhetorischen Schwung lebendige Handlung und feste Charakteristik zu verbinden strebte, gehörten die epischen Dichtungen „Carlo Zeno“, „Maja“, die in den „Neuen Gedichten“ und der Sammlung „Janus“ gesammelten lyrischen und erzählenden Dichtungen, die Trauerspiele „Mazeppa“, „Der Nabob“, „Katharina Howard“, „Herzog Bernhard von Weimar“ an, von denen besonders die beiden erstgenannten die Eigenart von Gottschalls Empfindung und poetischem Stil offenbarten. Mit den nach Scribes und Gutzkows Vorbildern geschaffenen Lustspielen „Pitt und Fox“, „Die Diplomaten“, „Die Welt des Schwindels“, mit den Schau- und Lustspielen „Auf roter Erde“, „Schulröschen“, der Märchenposse „Rübezahl“, zeigte sich Gottschall mehr bemüht, den praktischen Bühnenanforderungen zu entsprechen, als seine dichterischen Absichten zu verkörpern, auch bei der Wendung zum Roman („Das goldene Kalb“, „Die Erbschaft des Blutes“, „Die Papierprinzessin“) vermochte er seine besondere Begabung viel weniger geltend zu machen, als in phantasievollen bilderreichen Gedichten wie „Carlo Zeno“ und „Maja“. — Dem Vorbild Gottschalls folgte in den Trauerspielen „Selim III.“, „Marino Faliero“, „Johanna Gray“ u. a. der deutschösterreichische Dichter Murad Efendi (Franz von Werner, 1836—1881), welcher als Soldat und Diplomat in türkischen Diensten die Liebe für die deutsche Litteratur und das deutsche Theater bewahrte. — Selbständiger als dieser versuchte Joseph von Weilen aus Tetin bei Prag

(geboren 1828), mit den romantischen Tragödien „Tristan“, „Drahomira“, „Rosamunde“, dem romantischen Schauspiel „Heinrich von der Aue“, den Dramen „Edda“, „Graf Horn“, „Der neue Achilles“ die „reale“ Bühne zu gewinnen und zu behaupten.

Enger noch als die seither genannten schlossen sich dramatische Schriftsteller an die Bühne an, deren Talent von Haus aus auf Anbequemung an die Bühnenforderungen, auf Einklang mit dem theatralisch Herkömmlichen, auf den, nicht dramatischen, sondern theatralischen Effekt gestellt waren. Als ein Talent, das bei seelischer Vertiefung und reiferer Bildung entschieden zu Höherem befähigt gewesen wäre, das auch in seinen auf äußerliche, ja rohe Wirkungen abzielenden Werken lebendige Phantasie und Energie der Charakteristik an den Tag legte, muß Adalbert Emil Brachvogel aus Breslau (1824—1878) gelten, dessen Drama „Narciß“ ein raffiniertes, aber in seinem geistigen Gepräge über das gemeine Bühnenstück weit hinausgehendes Sittenbild war, welchem Diderots Dialog „Rameaus Neffe“ zu Grunde lag, und das durch seinen außerordentlichen und nachhaltigen Erfolg den weiteren dramatischen Werken Brachvogels: der bedeutend angelegten Tragödie „Adalbert vom Babenberge“, den Schauspielen „Der Usurpator“, „Mon de Caus“, „Der Trödler“ eher hinderlich als förderlich war. Erst das Schauspiel „Die Harfenschule“ fand seitens der Bühnen wieder eine willige Aufnahme. Unkünstlerischer und unwirklicher als diese auf den Effekt gestellten Dramen zeigten sich die Romane Brachvogels „Friedemann Bach“, „Schubart und seine Zeitgenossen“, „William Hogarth“, in denen allen die Phantasie Erfindung zu Erfindung häufte, ohne auch nur den kleinsten Teil dieses Überreichtums an Vorgängen und Szenen dichterisch beleben zu können. In allen dramatischen Formen und Stilarten versuchte sich das schmiegsame, kombinatorische Talent von Samuel Hermann Mosenthal aus Kassel (1821—1877), dessen Thätigkeit für die Bühne durch die Theaterverhältnisse Wiens bestimmt und gefördert ward. Seine größten Erfolge errang Mosenthal mit den Volksschauspielen „Deborah“ und „Der Sonnenwendhof“ und dem Sittenstück „Die deutschen Komödianten“, welche, phantastische und realistische Elemente mit Theatersituationen und Theaterrhetorik geschickt mischend, für den Augenblick über ihre innere Unwahrheit hinwegtäuschen konnten. Die Anläufe Mosenthals zur Tragödie höheren Stils „Cäcilie von Albano“, „Pietra“, „Isabella Orsini“, „Parisina“ scheiterten an der völlig äußerlichen Behandlung durch den Dichter, der selbst einem so glücklich ergriffenen Stoff, wie dem zu seiner „Maryna“ seinen tieferen Gehalt nicht abgewann. — Einfacher, verständiger waren die Schauspiele des Deutschrussen Wilhelm Wolfsohn aus Odessa (1820—1865), von denen „Nur eine Seele“ über alle Bühnen ging, während sich „Zar und Bürger“ und „Die Osternacht“ nur vereinzelter Aufführungen erfreuten. Dasselbe gilt von den Stücken des Münchner Volksdramatikers Martin Schleich (1827—1881), von denen „Bürger und Junker“, „Die letzte Hexe“, „Der Bürgermeister von Füssen“ vorübergehende Teilnahme fanden; von denen des unglücklichen Schlesiers

Karl Arthur Müller aus Neumarkt (1826—1873), dessen Volksstücke „Eine feste Burg ist unser Gott", „Das Haberfeldtreiben", „Der Fluch des Galilei", „Otto der Große und sein Haus", „Die Verschwörung der Frauen" so rasch vergessen wie aufgetaucht waren. Alle diese Dichter wollten Feigen vom Dornstrauch pflücken, den Forderungen lebendiger Poesie, poetischer Wahrheit und dem gemeinsten Bedürfnis der Bühne zugleich genügen. Sie wurden folgerecht immer von jenen Theaterschriftstellern aus dem Felde geschlagen, die nichts als dies Bedürfnis im Auge hatten und eine Schriftstellerin ohne jeden poetischen Antrieb, mit robustem Theatersinn und geschickter „Mache" ließ alle diese zwischen zwei weit auseinander liegenden Zielen hin- und herschwankenden Bühnenbewerber durch ihre entschlossene Einseitigkeit hinter sich. Charlotte Birch-Pfeiffer aus Stuttgart (1800 bis 1868) schrieb eine Folge von Stücken, von denen nicht ein einziges durch Lebenswahrheit oder Phantasiekraft die Bürgschaft der Dauer in sich trug, aber jedes einzelne mehr oder minder großen Theatererfolg aufzuweisen hatte. Von „Pfefferrösel" (1833) bis zu „Die Waise von Lowood", „Die Grille", „Der Goldbauer" rissen diese nach deutschen, französischen, englischen Romanen bearbeiteten Stücke, deren Zahl nicht viel unter hundert geblieben sein wird, das gebildete wie das ungebildete Publikum zu entschiedenem Beifall hin, entsprachen den Wünschen der Darsteller und sanken freilich schichtweise, je nach einem Jahrzehnt, von den Hoftheatern zu den kleinen Wanderbühnen herab, erwiesen aber zuvor deutlich, daß die unabweislichen Aufgaben der Dichtung — auch der dramatischen, auch der volkstümlichen — und die herrschende Bühnentradition immer weiter auseinander klafften.

Auf dem Gebiete des Lustspiels war durch Jahrzehnte hindurch die gleiche Erfahrung zu machen. Seit Kotzebue das deutsche Lustspiel, rühmliche Ausnahmen abgerechnet, in die Bahn der wirksamen Unwirklichkeit gelenkt, dankbare Rollen an die Stelle von Menschengestalten gesetzt hatte, seit sich das Leben gleichsam in die Ritzen und Lücken der für bühnengerecht geltenden Komödie hereinzwängen mußte, gelang es nur in Ausnahmefällen die Doppelansprüche poetischen und theatralischen Lebens zu befriedigen und trotz der besten Lustspieldichtungen Bauernfelds, Gutzkows, Freytags blieb das ganze Gebiet jener Auffassung untergeordnet, welche bewegte Handlung und bewegte Szene, komische Kraft und schwankhafte Einfälle, dramatische Kunst und theatralische Virtuosität für ein und dasselbe hielt. Mit unwiderstehlicher Gewalt zogen die Herkömmlichkeiten der Bühne die Lustspieldichter, auch frische und von schöpferischem Leben erfüllte Kräfte, in ihren Kreis und der Verbrauch des Theaters an Neuheiten ward die Klippe für eine ganze Reihe von Namen und Bestrebungen. Der Lustspieldichter, welcher vom Ende der dreißiger bis in die siebenziger Jahre die deutschen Bretter mit immer neuen Gebilden versorgte, Julius Roderich Benedix aus Leipzig (1811—1873), erfuhr die zwingende Gewalt des bühnlichen Herkommens, trotz seines guten Blicks für das Leben, namentlich für das bürgerliche Leben, in bedenklichster Weise, er opferte dramatische Wahrheit, charakteristisches Leben und poetische Vollendung

der vermeinten theatralischen Notwendigkeit, die doch in den meisten Fällen nur eine geistlose Bequemlichkeit ist. Aus der großen Zahl seiner Lustspiele zeichneten sich „Das bemooste Haupt“, „Die Sonntagsjäger“, „Der Steckbrief“, „Doktor Wespe“, „Das Gefängnis“, „Das Lügen“, „Die Dienstboten“, „Die zärtlichen Verwandten“, „Aschenbrödel“, „Die Epigramme“, „Der Störenfried“ und manche andere durch einen vortrefflichen Kern, durch höchst lebendige Szenen, einzelne gerundete Gestalten und noch zahlreichere Ansätze zu vortrefflichen komischen Charakteren aus, lauter Vorzüge, die eine Steigerung zu wirklichem Leben und bleibenden Werken wohl verdient hätten. Die Erfolge, welche Benedix errang und die ebenso rasch von den Erfolgen anderer verdrängt wurden, führten ganze Reihen von minder glücklichen Nachahmern in seine Bahnen. Überboten ward er nicht von Schriftstellern, welche größere Lebenswahrheit der Handlung und Charakterzeichnung erstrebt hätten, sondern im Gegenteil von solchen, welche weit rücksichtsloser als Benedix, nur auf Situationskomik und den schwankhaften Ton ausgingen. Die zahlreichen Lustspiele von Gustav von Moser (u. a. „Moritz Schnörche“, „Ein amerikanisches Duell“, „Das Stiftungsfest“, „Ultimo“, „Der Veilchenfresser“, „Krieg im Frieden“ u. s. w.), von Franz von Schönthan („Das Mädchen aus der Fremde“, „Sodom und Gomorrah“), von Julius Rosen („Des Nächsten Hausfrau“, „Hohe Politik“, „Feinde“, „Deutscher Krieg“, „O diese Männer“, „Die Egoisten“ u. a.), welche das Theater der Gegenwart beherrschen, verzichten auf die tiefere Geltung, welche echte Lebensdarstellung in jeder, namentlich aber in dramatischer Form hat und begnügen sich mit der glücklichen Befriedigung des augenblicklichen, theatralischen Bedürfnisses. Der Zug der Gegenwart zum stärkeren Realismus, ja die Bestrebungen des Naturalismus haben auf dieses Gebiet so gut wie keine Einwirkung geübt, sicher keine, aus der sich Günstiges für die Zukunft des deutschen Lustspiels weissagen ließe. Dingelstedt hat den Ausspruch gethan: „Der Dramatiker habe vor dem Epiker und Lyriker die unmittelbare, volle und laute Wirkung voraus, stehe aber hinter diesen zurück an Langlebigkeit nach dem Tode. Das Theater frißt wie Vater Kronos seine Kinder, unersättlich, unermüdlich. Das Publikum der Litteratur ist dankbarer, treuer, geduldiger, als das Theaterpublikum.“ Er hätte ebensowohl sagen dürfen, daß sich kein noch so erfolgreiches Bühnenstück lebendig erhält, welches nicht auch eine litterarische Bedeutung in Anspruch zu nehmen hat und daß die Verachtung des eigentlich schöpferischen Geistes, in der sich die Bühnenpraxis gefällt, schließlich auch der realen Bühne verhängnisvoll wird.

Das unausgesetzte Ringen nach dem Kranze des Dramatikers sichert die deutsche Bühne allerdings davor, in ähnlicher Weise aller Beziehungen zur Litteratur wie das englische Theater, verlustig zu gehen. Auch die Jahrzehnte nach 1870 haben eine neue Generation strebender dramatischer Poeten gezeitigt, deren Ausgangs- und Zielpunkt allerdings die poetische Darstellung und Wirkung war, deren Kraft aber den Forderungen, welche,

ganz abgesehen von den bühnlichen Gewohnheiten, an den Dramatiker großen Stils zu stellen sind, nicht immer voll entsprach. Hier seien von vielen genannt: Heinrich Kruse aus Stralsund (geboren 1815), welcher erst im höheren Lebensalter mit einer Reihe von Tragödien „Die Gräfin“, „Wullenweber“, „König Erich“, „Marino Faliero“, „Der Verbannte“, „Rawen Barnekow“, „Alexei“ u. a. hervortrat, Dramen, welche durch die Schärfe ihrer Charakteristik, die Energie in der Wiedergabe besonders schroffer, mit der Außenwelt hart ringender Naturen, durch eine lebhafte Phantasie fesseln, ohne doch die letzte und höchste Wirkung des in sich vollendeten Dramas hervorzurufen. Gleich Kruse sah sich Franz Nissel aus Wien (geb. 1831), der Dichter der Trauerspiele „Perseus von Makedonien“, „Dido“ und „Agnes von Meran“, sowie eines Volksschauspiels „Die Zauberin am Stein“ von den Bühnen beinahe ausgeschlossen, ohne darum dem unaufführbaren Buchdrama zu verfallen. Albert Lindner aus Sulza (1831—1888), welcher mit den Tragödien „Brutus und Collatinus“, „Katharina II.“, „Stauf und Welf“, „Don Juan d'Austria“, „Der Reformator“, nach den höchsten Kränzen des Dramatikers rang, besiegte die der Tragödie feindliche Grundstimmung der Gegenwart nicht und hatte es nur der meisterhaften Darstellung durch die Meininger Hofbühne zu danken, wenn sich sein Trauerspiel „Die Bluthochzeit“ über das Geschick seiner anderen Produktionen erhob. — Ein talentvoller dramatischer Dichter erstand in Friedrich Roeber aus Elberfeld (geboren 1819), dessen Tragödien „Appius Claudius“, „Kaiser Friedrich II.“, „Sophonisbe“ die Bühne nicht zu gewinnen vermochten. Roeber schrieb außer diesen Tragödien noch reizvolle „Dramatische Märchen“ und „Gedichte“, welche ebenso wie die Novelle „Marionetten“ ein Talent bekunden, das vor allen sich selbst genugthut.

Die größere Zahl der deutschen Dichter, welche der Gegenwart angehören, deren Anfänge zum Teil schon in die Zeit zwischen 1850 und 1870 fielen, gab den lyrischen und epischen Formen den Vorzug vor den dramatischen. Offenbar lag die Ursache davon nicht bloß an einer ausschließlich lyrischen und epischen Begabung dieser Dichter, nicht allein im Mißverhältnis zwischen den unabweisbaren Aufgaben lebendiger, poetischer Kraft und den Herkömmlichkeiten des Theaters, auch nicht lediglich in der Bevorzugung, welche in den letzten Jahrzehnten das Publikum der Prosadichtung, dem Roman und der Novelle zu teil werden ließ. Es handelt sich eben um ein Zusammenwirken verschiedener Motive. Auch hier stehen eine Reihe von Dichtern voran, welche, ihrer Geburtszeit und ihren litterarischen Anfängen nach, schon in früheren Abschnitten aufzuzählen gewesen wären, welche jedoch einem größeren Publikum erst in diesem Zeitraum etwas vertrauter wurden oder ihre Hauptwerke erst in den letzten Jahrzehnten schufen und veröffentlichten. In die Reihe dieser Dichter gehören der gefeierte Aesthetiker Friedrich Theodor Vischer aus Ludwigsburg (1807—1887), welcher als satirischer Poet und Epigrammatist freilich schon frühe aufgetreten war und mit seinen Liedern und Balladen des

„alten Schartenmeier“, mit scharfen Epigrammen einen kleinen Kreis ergötzt hatte, aber als lyrischer Dichter sich erst mit seinen „Lyrischen Gängen“, als humoristischer Romandichter mit dem originellen Buche „Auch Einer“ einführte. — Eine seltene Vielseitigkeit, an der die Reflexion ihren Löwenanteil hatte, bewährte Wilhelm Jordan aus Insterburg in Ostpreußen (geb. 1819), welcher schon in den vierziger Jahren unter der Fahne der politischen und religiösen Oppositionsdichtung zuerst aufgetreten war, in den fünfziger Jahren nach einer Faustiade, der episch-dramatischen Dichtung „Demiurgos“, mit der Tragödie „Die Witwe des Agis“ und den Lustspielen „Die Liebesleugner“ und „Durchs Ohr“ mit Glück das dramatische Gebiet betreten hatte, sich aber dann einem Unternehmen besonderer Art, einer völligen Neubelebung des Nibelungensagenkreises in großen epischen, im Stabreim vorgetragenen Rhapsodien widmete. Für seine in zwei Hauptteile „Sigfriedsage“ und „Hildebrands Heimkehr“ zerfallenden „Nibelungen“ mußten ihm die ältesten wie die spätesten Fassungen dienen, welche die Sage im Laufe der Jahrhunderte angenommen hatte. Die gewaltige Häufung des so gegebenen Stoffes, dessen Widersprüche alle gelöst, dessen Abweichungen alle ausgeglichen, dessen Lücken alle gefüllt werden sollten, veranlaßte den Dichter zu einer Kombination des Widerstrebendsten, zu einer Vortragsweise, welche archaistisch und übermodern zugleich war. So hart und herb der Dichter im Vorgesang zu seinen „Nibelungen“ auch den Irrtum des Tages der „Fabeln“ erfindet, statt fertiger „Sagen“, bekämpft und verurteilt hatte, so entschloß er sich in zwei Romanen „Die Sebalds“ und „Zwei Wiegen“ zur individuellen Fabulierkunst zurückzukehren. Beide Romane zeichneten sich durch den Ernst ihrer Anlage aus, aber der gedankliche Reichtum, die Fülle der Betrachtungen und Auseinandersetzungen überwiegt bei weitem den sinnlich poetischen Gehalt. Auch eine Zahl aus Österreich stammender schon längst thätiger Dichter ward erst in diesem Zeitraum im außerösterreichischen Deutschland bekannt und gewürdigt. So der frische und innige Lyriker und lyrische Epiker Adolf Pichler aus Erl in Tirol (geboren 1819), von dessen Gedichten und Hymnen viele einer früheren Periode angehören, während die Gedichte „Der Hexenmeister“, „Marksteine“ und „Fra Serafico“, sowie die „Allerlei Geschichten aus Tirol“, neueren Ursprungs sind. So Julius von der Traun (Julius Schindler) aus Wien (1818—1886), dessen „Rosenegger Romanzen“ und die vorzügliche Novelle „Die Geschichte vom Scharfrichter Rosenfeld und seinem Paten“ bereits in den fünfziger Jahren erschienen waren, während die weitern Schöpfungen des Poeten die Gedichte „Toledaner Klingen“, die Novelle „Die Äbtissin von Buchau“ und der Roman „Goldschmiedkinder“ erst im letzten Lebensalter desselben reiften. Als Vertreter einer von Grund aus pessimistischen Lebensanschauung fand Hieronymus Lorm (Heinrich Landesmann) aus Nikolsburg in Mähren (geb. 1821), dessen episches Gedicht „Abdul“ bereits in den vierziger Jahren vollendet war, und dessen Roman „Gabriel Volmar“ aus der Zeit nach 1848 stammte, seinen wahren Boden in der jüngsten

Zeit, in der die pessimistische Anschauung herrschend ward. Lorms Gedichte und kleinere Erzählungen übertreffen in Stimmungsgehalt und formeller Feinheit die größeren Romane „Der ehrliche Name“, „Außerhalb der Gesellschaft“, „Der fahrende Geselle“ u. a. Ein vierter deutschösterreichischer Schriftsteller Friedrich Uhl aus Teschen in Schlesien (geb. 1825), gründete seine Stellung und Geltung in der Litteratur nicht auf seine älteren „Märchen aus dem Weichselthale“ und seine kleineren Novellen, sondern auf die späteren beiden Romane „Das Haus Fragstein“ und „Die Botschafterin“, beide aus dem Wiener Leben geschöpft.

An die im vorangegangenen Abschnitt charakterisirte glückliche Dichtergruppe der Keller, Heyse, Storm, welche das Recht des Lebens, die Bedeutung wahrer und unmittelbarer, also realistischer Darstellung vollauf würdigend, doch keinen Grund sah, die höchsten und letzten Ziele der Poesie ganz außer Augen zu lassen und der Gegenwart Beruf und Empfänglichkeit für das eigentlich Poetische schlechthin abzusprechen, schloß sich auch in den siebziger und achtziger Jahren die Mehrzahl der eigentlich dichterischen Naturen an. Auf ein Mehr oder Minder der Hinneigung zu einer schärferen realistischen Charakteristik und Ausdrucksweise kam es da nicht an, wo die Vorbedingungen lebendiger Poesie und lebendiger Wirkung gegeben waren. Wohl aber drohte dieser Poetengruppe wie allen poetischen Bestrebungen der Neuzeit eine ernste Gefährdung durch die wachsende Schnellproduktion und Überproduktion. Es unterliegt keinem Zweifel, daß eine geradezu ungeheure Zahl litterarischer Veröffentlichungen zur völligen Wirkungslosigkeit verurteilt sein muß und die Litteraturgeschichte darf sich keineswegs mit der Zuversicht trösten, daß diese Wirkungslosigkeit in der Hauptsache die unberufenen Schriftsteller und die wertlosen Werke treffe. Die Überproduktion in beinahe allen Nationallitteraturen setzt das Publikum in Verwirrung, erstickt in Gleichgültigkeit und Teilnahmlosigkeit das feinere Gefühl für Unterschiede der Leistungen und Bestrebungen, ein Gefühl, ohne das es weder Geschmack noch litterarische Bildung giebt. Auch dem oberflächlichsten Beurteiler muß es zu Zeiten vor die Seele treten, welche verhängnisvollen Fortschritte die Demokratisierung auf Gebieten gemacht hat, auf denen sie völlig unberechtigt ist und bleibt. Doch nicht dies ist das Schlimmste, sondern die Gefährdung der Dichter selbst, welche den unabläßig auf sie hereindringenden falschen Ansprüchen und Einflüssen nicht immer siegreich zu widerstehen wissen und sich namentlich zu dem treiben lassen, was die echte Produktionskraft am tiefsten gefährdet, zur leblosen Wiederholung von Motiven, Gestalten oder Einfällen, die einmal „Glück“ gemacht haben, zur falschen Ausdehnung oder Zusammenpressung poetischer Stoffe, welche durch rein äußerliche Neigungen des Publikums verursacht wird. Im Grunde freilich hat das geschichtliche Urteil über Wesen und Wert poetischer Talente mit diesen kläglichen Hemmnissen freien Schaffens wenig zu thun und doch kann die künftige Litteraturgeschichte, sofern sie nicht ohne weiteres über das Geschlecht unserer Tage den Stab brechen mag, nicht ganz an ihnen vorübergehen.

Dem Münchener Kreise hatten von den Talenten, welche wir hier im

Auge haben, in ihrer Jugend angehört August Becker aus Klingenmünster in der Pfalz (geb. 1828), dessen lyrisch-episches Gedicht „Jungfriedel der Spielmann“ von seltener Frische der Begabung zeugte, in dessen „Novellen“ sich einige Meisterstücke frischkräftiger Erzählung finden, während die größeren Romane „Des Rabbi Vermächtnis“, „Verfehmt“ und „Das Johanniswelb“ bei Vorzügen lebendiger Phantasie, zu gleicher Meisterschaft nicht gereift erscheinen; Felix Dahn aus München (geb. 1834), der als Epiker mit dem Gedicht „Harald und Theano“ den Boden zuerst betrat, auf dem er sich dann in seinen späteren Gedichten, namentlich in prächtigen Balladen, in Tragödien wie „König Roderich“, „Markgraf Rüdeger von Bechlaren“, in den Erzählungen „Sind Götter?“, „Odhins Trost“, in den „Kleinen Romanen aus der Völkerwanderung“, vor allem aber in dem großen, den Untergang des ostgotischen Volks in lebendiger Gestalt und ergreifenden Zügen, farbenschimmernden Szenen darstellenden historischen Roman „Ein Kampf um Rom“ mit Vorliebe und Glück bewegte; Karl Heigel aus München (geb. 1835), dessen Drama „Marfa“ Hoffnungen auf eine größere dramatische Entfaltung erweckte und unter dessen zahlreichen Novellen einige („Das ewige Licht“, „Herr von Flor“ u. s. w.), sich durch entschieden individuelles Gepräge und große Feinheit der Beobachtung auszeichnen; endlich Wilhelm Hertz aus Stuttgart (geb. 1835), einer der wenigen Poeten, welche niemals auf die rein poetische Form verzichten mochten, ein Dichter zugleich von freudiger Weltlust, von tiefem dunklen Ernst und heller Lebensheiterkeit, der in seinen Gedichten und den kleinen epischen Dichtungen „Hugdietrichs Brautfahrt“, „Heinrich von Schwaben“, „Bruder Rausch, ein Klostermärchen“ sich die alten Sagenstoffe so zu eigen gemacht, daß dieselben in völlig neuem Leben erblühen und wie Erlebnisse von gestern und heut zu Gemüt und Sinnen sprechen.

Dem deutschen Süden gehören weiter einige Dichter von hervorragender Bedeutung an, alle mit schöpferischem Leben, mit entschiedenem künstlerischem Sinn ausgestattet. Hier ist zuerst an den Schweizer Konrad Ferdinand Meyer aus Zürich (geb. 1825) zu erinnern, den Dichter tief eigentümlicher Balladen und Bilder, den gedankenschweren, ernst- fast trübgestimmten Lyriker, der in dem vorzüglichen Gedicht „Huttens letzte Tage“, in dem Romane „Jürg Jenatsch“ zuerst sein großes Talent für farbenreich lebensvolle Darstellung der Vergangenheit bekundete und dasselbe in kleineren und größeren Novellen steigerte, unter denen „Der Heilige“ („König und Heiliger“), „Die Hochzeit des Mönchs“, „Die Versuchung des Pescara“ namentlich hervorgehoben werden mögen. Gleichfalls ein Schweizer nach Erziehung und Leben, obschon auf österreichischem Boden geboren, ist der Dichter Josef Viktor Widmann aus Nennowitz in Mähren (geb. 1842), von dessen Dichtungen die Tragödien „Arnold von Brescia“ und „Oenone“, der humoristische Roman „Rektor Müslins italienische Reise“ und die Erzählungen „Aus dem Fasse der Danaiden“ uns als die bedeutendsten erscheinen.

Einige bedeutende und entwicklungsfähige poetische Talente gab Deutsch-Österreich auch der neuesten Periode der deutschen Litteratur. Als das energischste, originellste und auf die größten Ziele gerichtete dieser Talente erscheint Karl Emil Franzos aus Czartkow in Galizien (geb. 1848), dessen erste Novellen „Die Juden von Barnow" einen Ghettonovellisten in der Art Komperts zu weissagen schienen, während die Novelle in Versen „Mein Franz", die „Stillen Geschichten", die größeren Novellen „Moschko von Parma" und „Der Präsident", endlich und vor allen der große Roman „Ein Kampf ums Recht" einen Dichter von weiterem Weltblick, von größerer Farbenfrische der Natur- und Weltschilderung, von gleicher Schärfe der Charakteristik zeigten. ‚Ein Kampf ums Recht' ist in der That ein „Epos in Prosa, unterstützt von einem der großartigsten landschaftlichen und Kulturhintergründe, die sich überhaupt denken lassen, so daß die Gestalten und Schicksale mitten im Tageslicht unserer nüchternen modernen Welt vom Reiz des wundersamsten, sagenhaften Halbdunkels umflossen erscheinen". (Heyse.) — Ein Autodidakt von großer Kraft der Phantasie, mit dem stärksten Zug zum lebendig volkstümlichen Sittenbilde und zugleich mit einer wirklich gestaltenden Kraft erstand in P. K. Rosegger aus Alpl in Obersteiermark (geb. 1843), der mit den Erstlingsgedichten „Cyther und Hackbrett" unter die Dialektdichter trat, sich aber dann in den zahlreichen „Geschichten aus Steiermark", „Geschichten aus den Alpen", „Waldgeschichten" und „Neue Waldgeschichten" und in den größeren Erzählungen „In der Einöde", „Haidepeters Gabriel", in dem düstern, aber phantasiereichen Roman „Der Gottsucher" weit über seine Anfänge erhob. — Ein Talent ganz anderer Art und Bildung erkennen wir in Ferdinand von Saar aus Wien (geboren 1833), der sich mit den Tragödien „Heinrich IV." und namentlich „Die beiden de Witt" und „Tempesta" unter die talentvollsten poetisch gestimmten und gestaltungskräftigen Dramatiker der Gegenwart reihte, während seine „Novellen aus Österreich" und „Neue Novellen" ihn als Meister der kleineren Novellenform, als eine poetische Natur voll stiller Anmut, feiner Empfindung und Stimmung bewährten. Mit Saars lyrischen Stimmungen und seiner Erzählungsweise zeigte eine gewisse Verwandtschaft der Lyriker und Novellist Stephan Milow (Stephan von Millenkowicz) aus Orsowa (geboren 1836), gleich Saar ein ehemaliger österreichischer Offizier, der in seinen „Gedichten" und „Neuen Gedichten" wahrhaft lyrische Innigkeit mit starker Hinneigung zum Elegischen und auch in seinen Novellen neben der künstlerischen Feinheit des Stils Tiefe der Empfindung, eine mehr den innerlichen, als den in die Erscheinung tretenden Konflikten des Lebens zugewandte Phantasie verräth.

Die weitaus größere Zahl der schaffenden Dichter, welche wir hier im Auge haben, gehört indes durch Geburt und Lebensverhältnisse, meist auch mit einem inneren Zuge ihres Wesens und ihrer Kunst, Norddeutschland an. Im strengsten Sinne gilt dies zunächst von Theodor Fontane aus Neu-Ruppin in der Mark (geb. 1819), der zuerst in den fünfziger Jahren als Balladen-

und Romanzendichter auftrat. In seinen Balladen „Männer und Helden“, „Von der schönen Rosamunde“, vor allem aber den Prachtstücken „Schloß Eger“, „Der Tag von Hemingstedt“, „Archibald Douglas“, „Die Hamiltons“, in seinen gesammelten Gedichten schlug Fontane einen so markigen, frischen Ton an, zeigte neben der vollpoetischen Stimmung einen so energischen, ja kühnen Realismus, daß sich für die Weiterentwicklung so frischer und voller Begabung das Beste hoffen ließ. Den größeren epischen Gebilden Fontanes gingen seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“ vorauf, welche klarstellten, woran seine Liebe haftete und aus welchem Boden seine Poesie ihre Nahrung sauge. Die Novellen „Ellernklipp“ und „Grete Minde“ waren durch Kraft und poetische Schönheit ausgezeichnet, der größere Roman „Vor dem Sturm“, eine vortreffliche Wiedergabe der Verhältnisse, der schwülen Atmosphäre und der Erwartungen des Jahres 1812 auf märkischem Boden. Eine Gruppe anderer Novellen und kleiner Romane „L'adultera“, „Schach von Wuthenow“, „Cecile“ spielen im heutigen oder im alten Berlin (zu Anfang dieses Jahrhunderts) und gehen in ihrem Bestreben, die eigenartigsten Gestalten der Berliner Gesellschaft, Konflikte, die von dem Treiben einer Großstadt untrennbar sind, poetisch zu erfassen, stellenweis bis an die Grenze nicht des Darstellbaren — denn ihre Darstellung ist immer lebendig, anschaulich, vom Duft frisch erfaßter Wirklichkeit umhaucht — aber bis an die Grenze des poetisch Eindrucksvollen. In einer Erzählung wie „Unterm Birnbaum“ unterscheidet sich Fontane lediglich noch durch die vornehme Ruhe der Darstellung von den Naturalisten, die das Häßliche und Peinliche an sich zum poetischen Stoff erheben. — Ernst Wichert aus Insterburg in Ostpreußen (geb. 1831) begann seine poetische Laufbahn als Dramatiker mit dem vaterländischen Schauspiel „Unser General York“ und einer Tragödie „Der Withing von Samland“, schrieb später eine Folge von Schauspielen und Lustspielen, von denen namentlich die beiden Lustspiele „Der Narr des Glücks“ und „Ein Schritt vom Wege“ nicht nur die weltbedeutenden Bretter gewannen, sondern sich durch eine glückliche komische Idee und höchst lebendige Charakteristik hervorthaten. Von sehr zahlreichen Erzählungen und größeren Romanen Wicherts verdienen die „Litthauischen Geschichten“, die „Novellen“ und „Kleinen Romane“, sowie der ausgedehnte historische Roman „Der große Kurfürst in Preußen“ hervorgehoben zu werden. — Phantasievoller, leidenschaftlicher, aber auch ungleichartiger und gelegentlich manieristischer in seinen Darstellungen erscheint Wilhelm Jensen aus Heiligenhafen in Holstein (geb. 1837), einer der produktivsten Dichter der Gegenwart, Lyriker, Dramatiker, Novellist, Dichter von historischen und modernen Romanen, die allesamt eine Fülle von Talent, auch den Adel einer wahrhaft poetischen Natur, aber unverkennbar auch eine Übermacht der Phantasie, eine bedenkliche Hinneigung zum pessimistisch Grausamen, eine Lust am Seltsamen, Bizarren oder bloß Blendenden offenbaren, welche allerdings der Dürftigkeit weit vorzuziehen sind, doch zu tiefgehenden Unterscheidungen zwischen den einzelnen Schöpfungen des Dichters zwingen.

In seinen Gedichten „Stimmen des Lebens“, in den kleinen epischen Gedichten „Holzwegtraum“ und „Vor Sonnenwende“, in den Dramen „Juana von Castilien“, „Der Kampf fürs Reich“, in einer ganzen Folge von zum Teil köstlichen Novellen (u. a. „Im Pfarrdorf“, „Die braune Erica“, „Nymphäa“, „Unter heißrer Sonne“), in den Novellensammlungen „Aus dem sechzehnten Jahrhundert“, „Aus stiller Zeit“, „Aus den Tagen der Hansa“, „Aus schwerer Zeit“, in den Romanen „Minatka“, „Das Pfarrhaus von Ellernbrook“, „Am Ausgang des Reiches“, „In der Fremde“ erblicken wir die glücklichsten Schöpfungen Jensens, während sicher der größere Teil des Publikums die farbenlodernden Phantasien „Eddistone“, „Karin von Schweden“, „Nirwana“ und ähnliche bevorzugt. — Minder produktiv als Jensen stellt sich Arthur Fitger aus Delmenhorst im Großherzogtum Oldenburg (geb. 1840) dar, ein Dichter, der in den Bildern seiner Gedichte „Fahrendes Volk“ und der ganzen Richtung seiner Phantasie den Maler nicht verleugnet. Auch die kleinen epischen Gedichte „Roland und Rose“ und „Der Meisterdieb“ verraten eine malerische Phantasie, welche die Situation mit besonderer Vorliebe ausbeutet. — Unter den dramatischen Schöpfungen Fitgers ist das Trauerspiel „Die Hexe“, ein düster phantasievolles Stück Leben aus der Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege, durch die Darstellung der Meininger in weite Kreise getragen worden, während die in der Zeit der französischen Revolution aber auf deutschem Boden spielende Tragödie „Von Gottes Gnaden“ durch die Überhitzung ihrer Leidenschaft und die bedenkliche Unwahrscheinlichkeit der ganzen Handlung mindere Teilnahme erregte. — Älter als Fitger und Jensen, durch seine ganze Anlage und sein Naturell auf andere Bahnen gewiesen, dennoch aber sich in so verschiedenen Formen und Stilarten versuchend, daß das eigenste Vermögen, das subjektive Miterleben und Mitempfinden des Dichters nur selten hervortritt, erscheint Eduard Duboc (R. Waldmüller) aus Hamburg (geb. 1822), dessen Gedicht „Irrfahrten“ und die poetischen Bilder „Unterm Schindelbach“ und „Dorfidyllen“ die Vorläufer einer Reihe von Prosaerzählungen und Prosaromanen wurden, unter denen der Roman „Unterm Krummstab“, der an altspanische und italienische Romane erinnernde „Don Adone“, „Darja“, die Novellen „Mirandola, die Herrnhuterin“, „Die kleine Gypsgießerin“, „Maddalena“ besonders hervorzuheben sind. — Auch Ernst Eckstein aus Gießen (geb. 1845) versuchte sich, mit Ausnahme der dramatischen, in allen Formen. Als poetischer Satiriker trat er mit den epischen Gedichten „Der Stumme von Sevilla“, „Venus Urania“ und „Das Hohe Lied vom deutschen Professor“ hervor; in dem Gedicht „Murillo“, in seinen Novellen, schlug er tiefernste Töne an und bewährte lebendigste Phantasie, in den vielverbreiteten „Gymnasialhumoresken“ schloß er sich dem leichtesten Witz der modernen Feuilletonlitteratur an; in einer Folge von historischen Romanen hingegen, „Die Claudier“, „Prusias“, „Nero“, entrollte er farbige, weltgeschichtliche Bilder. — Den Spuren Scheffels, doch ohne Scheffels herzbewegende Kraft, ohne das lebendige Gefühl desselben,

was von der Vergangenheit im Ernst künstlerisch belebt werden könne und was nicht, folgte Julius Wolff aus Quedlinburg (geb. 1834), der in „Eulenspiegel“, in „Der Rattenfänger von Hameln“, „Der wilde Jäger“, „Tannhäuser“ eine ganze Reihe alter Stoffe, mit einer seltsamen Mischung von eigenem frischen Anteil und gekünsteltem Archaismus behandelte, im „Singuf“ ein Seitenstück zu Scheffels „Gaudeamus“ gab, in dem Lustspiel „Die Junggesellensteuer“ aufs dramatische Gebiet, in „Der Sülfmeister“ und „Der Raugraf“ auf das Gebiet des historischen Romans übertrat. — Innerhalb der Grenzen des lyrischen Gedichts und der überwiegend lyrisch gestimmten leichten poetischen Erzählung hielt sich ein liebenswürdig frischer Poet wie Rudolf Baumbach aus Kranichfeld in Sachsen-Meiningen (geb. 1842), der wohl in den „Liedern eines fahrenden Gesellen“, den „Spielmannsliedern“, den Liedern „Von der Landstraße“ hie und da an Scheffel gemahnte und die Töne des „Gaudeamus“ ein wenig allzu oft anschlug, aber daneben so viel eigene Kraft besaß, die Nachklänge der alten deutschen Volksdichtung mit dem Leben und Fühlen der Gegenwart in eins zu verschmelzen und dies Talent in den kleinen Sagendichtungen „Zlatorog“, „Frau Holde“, „Der Pate des Todes“, sowie in den „Sommermärchen“ mit dem ganzen Reiz einer wahrhaft poetischen Versenkung in die unverwüstlichen, älteren Stoffe, wie in die eigenen Erfindungen bewährt. — Hierher gehört ferner ein noch jugendlicher Dichter wie Hans Hoffmann aus Stettin (geb. 1848) mit der vortrefflichen poetischen Erzählung „Der feige Wandelmar“ und einer Reihe vorzüglicher, anschaulicher und gut vorgetragener Novellen wie „Der Hexenprediger“, „Im Lande der Phäaken“ u. a. — Adolf Stern aus Leipzig (geb. 1835) trat als lyrischer Dichter, mit epischen und dramatischen Versuchen, mit Novellen und Romanen hervor, von denen die größere epische Dichtung „Johannes Gutenberg“, das kleine Drama „Brouwer und Rubens“, die „Neuen Novellen“, „Venezianischen Novellen“, die historischen Romane „Die letzten Humanisten“, und „Camoëns“, der moderne Roman „Ohne Ideale“ hier genannt seien. — Ein unzweifelhaft bedeutendes, hochstrebendes Talent erstand in Richard Voß aus Neugrage in Pommern (geb. 1851), einem Dichter, der sich zu dramatischer wie epischer Darstellung im großen Stil berufen fühlt, dem wirkliche Gestaltungskraft, ein starkes leidenschaftliches Pathos, eine lebhafte, Wärme und Farbe gleichsam ausstrahlende Phantasie zu Gebote stehen, der aber immer wieder durch einen fast unbegreiflichen Zug seines Naturells oder seiner Bildung zum Krankhaften, phantastisch Unwahren, zu einem pessimistischen Idealismus gedrängt wurde, welcher mit der tiefsten Verachtung der Menschenwelt und Menschennatur die unglaublichsten Hoffnungen und Träume von eben dieser Welt und Natur verband; der durch eine Gewöhnung seines geistigen Auges, die Wirklichkeit in einer gewissen Verzerrung zu sehen, auf dem Wege zu innerlich wahren Gebilden aufgehalten wurde. Auch wenn wir seine Jugendwerke, wie die „Scherben, gesammelt von einem müden Manne“, „Helena“, aus den Papieren eines verstorbenen Pessimisten, den Roman „Bergasyl“ und die Dramen „Sa-

vonarola" und „Die Patrizierin" als unreif, für das Urteil bei Seite setzen, so bleibt auch in den besten Schöpfungen, die der Dichter bis jetzt gegeben hat, in den Tragödien „Luigia Sanfelice" und „Unehrlich Volk" in den Schauspielen „Der Mohr des Zaren" und „Mutter Gertrud", in den Romanen „Rolla", „Die neue Circe", „Die neuen Römer", in den „Römischen Dorfgeschichten" neben allen glänzenden und wahrhaft poetischen Elementen ein Rest jener Unwirklichkeit und kranken Phantastik zurück, welcher die reinsten Wirkungen seines Talents beeinträchtigt und schwächt. — Viel glücklicher erscheint, trotz seiner Mängel und einer bedenklichen Lust am Rhetorischen wie am rein Malerischen, ein Dichter gleich Ernst von Wildenbruch, als Sohn eines preußischen Generalkonsuls zu Beirut in Syrien (1845) geboren, preußischer Offizier und Jurist, der unter den jüngeren deutschen Dichtern am natürlichsten mitstreitend, mitlebend, patriotisch begeistert in das neuerstandene Deutschland und die Empfindungen der deutschen Jugend hineingewachsen ist. Als Dramatiker, Epiker und Novellist hat Wildenbruch in verhältnismäßiger Jugend eine ganze Reihe von Werken geschaffen, deren Erfolg mit den landüblichen Theatererfolgen nicht verwechselt werden darf, wenn es dem Dramatiker seither auch nicht gelungen ist, sein impulsives Pathos, seine glänzende Situationsphantasie, seine dramatische Lust an der Steigerung überall mit der schlichten Wahrheit der Natur, der innern Einheit und gesetzmäßigen Folgerichtigkeit der höchsten Kunst in Einklang zu setzen. Daß aber Wildenbruch in den Trauerspielen „Harold", „Der Mennonit", „Die Karolinger", „Christoph Marlow", den Schauspielen „Väter und Söhne", „Opfer um Opfer", mit seinen vorzüglichsten Novellen („Der Meister von Tanagra", „Die Danaide" u. s. w.), mit seinen Dichtungen und Balladen Glut und Lebenskraft, Phantasie und Gestaltungsvermögen des echten Poeten erwiesen, dünkt uns unbestreitbar. —

Bevorzugt von Seiten jüngerer Dichter, welche lebendiges Gestaltungstalent und die Lust an künstlerischer Stimmung und Durchführung ihrer Erfindungen besaßen, ward die Form der Novelle, in der sich die mannigfachsten Talente begegneten. Da nach dem Worte eines Meisters der Novelle diese Form sich zur Aufnahme des bedeutendsten Inhalts und nach Maßgabe der hinter ihr stehenden dichterischen Kraft zur Leistung des Höchsten eignet, so ist die heutige Novelle in ihrer besten Vollendung allerdings „die epische Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen, sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst." (Theodor Storm.)

Unter den Novellisten entschiedenen Gepräges und Wertes strebten diesem letzten Ziel der Novelle außer manchen schon früher Genannten u. a. zu: Herman Grimm aus Kassel, Sohn des großen deutschen Sprach- und Sagenforschers Wilhelm Grimm (geb. 1828), selbst geistvoller Kunsthistoriker

und Ästhetiker, welcher in einigen Jugenddramen und Gedichten, einem größeren Roman „Unüberwindliche Mächte“ ꝛc., vor allem aber in „Novellen“ die poetische Seite seines Wesens bethätigt hat; Gustav Floerke aus Rostock (geb. 1846), gleichfalls Kunsthistoriker, welcher in den „Bildern aus Rom und der Campagna“ und den kaprisischen Dorfgeschichten „Die Insel der Sivonca“, eine scharfe Beobachtung der Wirklichkeit mit dem Zug zum poetischen Bilden, zur einsichtigen Charakteristik verbindet; Ludwig Laistner aus Eßlingen (geb. 1845), welcher in den Gedichten „Barbarossas Brautwerber“ und „Frau Rata“, und in den „Novellen aus alter Zeit“ ein sehr glückliches Talent für unmittelbare Belebung vergangenen Lebens zeigte; Heinrich Seidel aus Protin bei Wittenberg (geb. 1842), in dessen „Vorstadtgeschichten“, „Soziale und andere Geschichten“, „Fliegender Sommer“ u. a. wie bei Laister feiner Humor, frische Empfindung und eine sichere Darstellungsgabe walten; Karl Seifart aus Hildesheim (geb. 1821), dessen „Altdeutsche Geschichten“, „Landsknechtsfahrten“ leider schon ein wenig zu viel unverarbeiteten kulturhistorischen Materials enthalten; Hermann Presber aus Rüdesheim (1830—1884), dessen „Rheinische Novellen“ durch gesunde Frische und seltene Klarheit fesseln; Hugo Rosenthal-Bonin, dessen Novellen „Unterirdisch Feuer“ über die ganze Breite der Welt hinwegspielen und sich in ihrer Vortragsweise mehr der alten Art der Novelle nähern, in der dieselbe nur die kurz gefaßte Darstellung einer ungewöhnlichen Begebenheit war; Otto von Leixner aus Saar in Mähren (geb. 1847), dessen Novellen ebenso wie sein didaktisches Gedicht „Dämmerungen“ eine tiefernste und nach ethischer Wirkung strebende Natur bekunden.

Auch die Mehrzahl der weiblichen Talente, deren sich die neueste deutsche Litteratur rühmen konnte, deren Natur und inneres Leben über die platte Modeunterhaltung hinauswies, zeichneten sich auf dem Gebiet der Novelle aus. Eine Schriftstellerin wie die welterfahrene, durch ein reiches Leben auf die Spiegelung breiter und großer Welt hingewiesene Eliza Wille aus Hamburg (geb. 1809) konnte ihre eigentümlichste Kraft nur im Roman bethätigen. Ihre beiden Hauptwerke „Felicitas“ und „Johannes Olaf“ waren denn auch in Bezug auf Bewegung, Reichtum der Charakteristik und Lebensbeobachtung, Frische der Schilderung seltene Bücher. Ebenso fand sich Luise von François aus Herzberg (geb. 1817) durch Lebenserfahrung und die besondere Neigung zur Wiedergabe ganzer Lebensläufe zum Roman gedrängt. Obwohl unter ihren zahlreichen Novellen sich einige vortreffliche befinden, so gipfelte ihr Schaffen doch in den Romanen „Die letzte Reckenburgerin“, „Die Stufenjahre eines Glücklichen“ und „Der Katzenjunker“ lebensvolle und lebenswarme Bilder, hinter denen ebenso viel feine Naturbeobachtung als rege Phantasie und poetische Stimmung stehen. Als Novellistinnen von poetischem Naturell und künstlerischer Veranlagung bethätigten sich u. a.: Claire von Glümer aus Blankenburg im Harz (geb. 1825) unter deren Novellen diejenigen, welche sich auf dem Hintergrund französischen Provinziallebens abspielen, wie „Aus der Bretagne“, „Aus

dem Bearn", „Lutin und Lutine" einen besonderen Reiz entfalten; Maria von Ebner-Eschenbach aus Zdislawitz in Mähren (geb. 1830) unter deren „Erzählungen", „Neuen Erzählungen", „Dorf- und Schloßgeschichten" sich eine verhältnismäßig große Zahl, humoristischer wie tragischer, kleiner Meisterschöpfungen befindet, welche von einem warmen Lebensgefühl, einer rasch gestaltenden Phantasie, aber auch von tiefer Beobachtung, von streng künstlerischem Sinn zeugen, Vorzüge, welche die Dichterin auch in einigen dramatischen Anläufen, namentlich in der Tragödie „Marie Roland", bewährte; die frühverstorbene Margarete von Bülow, die Verfasserin vortrefflicher, scharf realistischer Lebensbilder wie „Jonas Briccius" und „Aus der Chronik derer von Riffelshausen"; Helene Böhlau aus Weimar, die Verfasserin der „Ratsmädelgeschichten" und anderer lebendiger Novellen.

Den Übergang von der Novelle zum Roman vermittelt uns ein poetischer Schriftsteller, welcher entschieden zu den originellsten und liebenswürdigsten der neueren deutschen Litteratur gehört, der Humorist Wilhelm Raabe aus Eschershausen im Herzogtum Braunschweig (geb. 1831), welcher zuerst als Jakob Corvinus mit dem hübschen Idyll „Die Chronik der Sperlingsgasse" Teilnahme gewann und seit jener Zeit als Novellist und Romanschriftsteller noch mehr durch das tiefe quellende Gemütsleben, die warme Mitempfindung des Dichters für menschliches Leid und menschliche Schwäche, die eigentümliche Mischung von frischem Humor und liebenswürdigem Übermut und von elegischer, ja pessimistischer Grundstimmung, als durch den Reichtum seiner durch Natureindrücke und umfassende Kenntnisse der Vergangenheit genährten Phantasie angezogen und gefesselt hat. Raabes Prosadichtungen weisen immer eine Fülle lebendigster Szenen, reizvollster Genrebilder auf, während ihre Komposition selten völlig klar und gleichmäßig durchgeführt, oft willkürlich locker und lose erscheint. Aus der großen Zahl dieser Dichtungen seien die Novellen „Halb Mähr, halb mehr", „Der Regenbogen", „Deutscher Mondschein", die historischen Romane „Unsers Herrgotts Kanzlei", „Der heilige Born", die Romane „Die Kinder von Finkenrode", „Die Leute aus dem Walde", „Der Hungerpastor", „Abu Telfan", vor allen aber die liebenswürdigen, zwischen Novelle, Roman und Idyll die Mitte haltenden Phantasiestücke „Horacker", „Wunnigel", „Alte Nester", „Deutscher Adel", „Das Horn von Wanza", „Im alten Eisen" genannt.

Von der Überzahl jener Schriftsteller, die den Roman nicht sowohl pflegten, als zum Vehikel aller Strebungen, Stimmungen, Irrtümer und Launen der Zeit machten, welche die ganze Unrast des modernen Lebens, aber auch jede neuauftauchende, Verzweiflung oder Hoffnung weckende, Erscheinung, die Erhebung so gut wie die Erniedrigung, die wahrhaften Seiten des Lebens so gut wie den Schein und das Spiel, in den Kreis platter Unterhaltung zogen, braucht eine Darstellung, die über den nächsten Moment hinausblickt, freilich nicht Notiz zu nehmen. Aber trotzdem ist die Gruppe auch der ausschließlichen Roman-

schriftsteller, die von einem wahrhaft poetischen Antrieb, von einer ernsten Auffassung ihrer Aufgabe erfüllt sind, immer noch eine sehr große. In erster Linie steht hier Friedrich Spielhagen aus Magdeburg (geb. 1829), der allerdings auch einzelne tiefempfundene und formschöne lyrische Gedichte veröffentlicht und in den Schauspielen „Hans und Grete", „Liebe um Liebe", „Gerettet" erwiesen hat, daß er nicht zu den Aposteln jener Modernität zählt, die keine andere Darstellungsform als den Roman gelten läßt. Jene Erfolge aber, nach denen allein das Publikum und die Tageskritik zu fragen pflegt, errang Spielhagen mit der großen Reihe seiner Romane und man darf sagen, daß die Erfolge in dem Maße wuchsen, als Spielhagens Lebensdarstellung in die Breite ging. Mit Ausnahme zweier kleiner, von einem historischen Hintergrund sich abhebender Romane „Deutsche Pioniere" und „Noblesse oblige" hat der Dichter das deutsche Leben, wie es sich von den vierziger Jahren bis zur Gegenwart seiner Phantasie, seiner regen leidenschaftlichen Teilnahme an den Kämpfen der Zeit, den Geschicken und gesellschaftlichen Umwandlungen des deutschen Volks darstellt, zum Gegenstand seiner großen und mannigfach beleuchteten Lebensbilder gemacht. Den Grund und Boden, auf welchem neben Berlin, das Spielhagen als den Mittelpunkt des deutschen Lebens ansieht, die Mehrzahl seiner Romane spielt, die „große Insel" (Rügen), betrat der Dichter in der lyrisch gestimmten, fein ausgeführten größeren Novelle „Auf der Düne", zuerst. Die Romane „Problematische Naturen", mit der Fortsetzung „Durch Nacht zum Licht", in vorzüglicher Anlage, Reichtum der Charakteristik, Lebendigkeit des Kolorits und durchgebildetem Stil, zu den besten deutschen Romanschöpfungen gehörig, eröffneten die Reihe der Werke, in denen Spielhagen die Bewegung der Zeit darzustellen unternahm. Mit „Die von Hohenstein", welcher Roman die revolutionäre Bewegung von 1848 und 1849 zum Hintergrund erhielt und ausnahmsweise in Köln und am Rhein, statt in Berlin und auf der großen Insel vor sich ging, mit „In Reih und Glied", „Allzeit voran", „Was will das werden?" gab Spielhagen Darstellungen, in denen das tendenziöse, politische Element zum Schaden der poetischen Wirkung ein Übergewicht erhielt. Höher standen daher die Dichtungen „Hammer und Amboß", „Was die Schwalbe sang", „Sturmflut", „Platt Land"; die kleineren Erzählungen, von denen „In der zwölften Stunde", „Unter den Tannen", „Die Dorfkokette" und andere den Stimmungsreichtum, die warme Hingabe des Dichters an seine Stoffe bezeugen. Die größeren Romane in ihrer Gesamtheit erweisen, daß Spielhagen immer von da ausgegangen ist, „wovon alle echte Dichtung ausgeht, vom erhöhten Lebensgefühl, von der inneren Teilnahme an der Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und dem objektiven Darstellungstriebe, der zunächst niemals mit einer Parteigesinnung oder Tendenz gepaart ist. Die Schilderung Berlins in den gedachten Romanen, soweit sie mehr ist als Hintergrund zu den freien Erfindungen des Poeten, macht sehr oft den Eindruck, als ob Spielhagen unter dem Drucke des gesellschaftlichen Lebens stünde, vom Urteil und Vorurteil bestimmter Kreise ab-

hängig wäre, anstatt sich in echter dichterischer Freiheit über seinen Stoff zu erheben. Jedenfalls ist es bei seinen Romanen und bei zahlreichen Nachahmungen derselben unendlich schwierig, im voraus zu bestimmen, wie die Erfindungen und Gestalten, welche dem Tag und dem Augenblick angehören und denen der Romanschriftsteller einen Hauch bleibenden Lebens zu geben sucht, nach Ablauf einer Generation erscheinen und wirken werden. Die künstlerische Anmut, das Gleichmaß der Teile und die Beweglichkeit des Vortrags tragen wohl eine gewisse Bürgschaft der Dauer in sich, aber eben doch nur eine gewisse und die stärkste Bürgschaft bleibt das Übergewicht des rein Menschlichen, ewig Gültigen in Handlung und Charakteren. Während Spielhagen das Bewußtsein hiervon hat und in seinen besten Schöpfungen sich der Natur und der ursprünglichen Poesie einfacher und starker Empfindungen unmittelbaren Lebens immer wieder nähert, schlagen ganze Gruppen Berlin schildernder Schriftsteller den entgegengesetzten Weg ein.

Zu den Romanschriftstellern, welche Höheres erstreben, gesellt sich Karl Frenzel aus Berlin (geb. 1827), der neben einer Folge von Romanen auf dem Hintergrund des achtzehnten Jahrhunderts („Watteau", „Papst Ganganelli", „Freier Boden", „La Pucelle"), auch einige modernes Leben geistreich spiegelnde und beleuchtende Werke schrieb, unter denen „Silvia", „Frau Venus", „Nach der ersten Liebe" für seine Anschauung und Auffassung eben dieses Lebens bezeichnend sind. — Ein Darsteller vorzugsweise modernen Lebens ist auch A. Niemann aus Hannover (geb. 1839), dessen Romane „Katharine", „Bacchen und Thyrsosträger" und „Die Grafen von Altenschwerdt" tieferes geistiges und poetisches Leben aufweisen; ferner Gerhard von Amyntor (Dagobert von Gerhard) aus Liegnitz (geb. 1831), dessen Erzählungen „Der Zug des Todes", „Im Hörselberge", „Das bist Du!", „Ein Problem", ebenso wie sein Gedicht „Pater Quidams Rheinfahrt" und die Gedichte in „Der neue Romanzero" eine tiefernste Dichternatur bezeugen.

Der Rückblick auf die Roman- und Novellenlitteratur, die Gewißheit eines fast allgemeinen Dranges, die Rätsel des Lebens zu erfassen und zu lösen, macht es vollkommen verständlich, daß in der jüngsten Periode der Litteratur die Lyrik mehr und mehr zurücktrat, die tiefsten und eigentümlichsten lyrischen Naturen kaum wahrgenommen, geschweige denn nach ihrer Bedeutung für das innere Leben der Nation, für die Bewahrung poetischer Stimmung wie poetischer Kunst gewürdigt wurden. Lauter als je rühmte sich eine gewisse Nüchternheit, daß die lyrische Empfindung außer der Zeit sei und wunderlicher als je gestaltete sich die Lage dadurch, daß in eben dem Augenblick, wo man der hochdeutschen lyrischen Dichtung vollkommen müde schien, einige Lyriker, welche sich einer oder der anderen deutschen Volksmundart bedienten, alle die Teilnahme fanden, welche den Lyrikern in der Sprache der Gesamtlitteratur bewußt und unbewußt versagt wurde.

Eine Periode des Realismus, welche die Dichter überall auf die Urquellen der Poesie, auf Volksleben und Natur zurückwies, mußte auch dem Aufleben

der Dialektdichtung innerhalb der deutschen Litteratur im höchsten Maße förderlich sein. Wenn schon um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, zur Zeit des klassischen Aufschwungs der deutschen Dichtung, eines Aufschwungs, welcher durchaus auf dem Boden der Natur und des Lebens erfolgte, die oberdeutschen Mundarten durch Johann Peter Hebel, die niederdeutschen (plattdeutschen) durch J. H. Voß in die Litteratur neuen Eingang gewonnen hatten, wenn Goethe Konrad Grübels derblaunige und kräftig anschauliche „Gedichte in Nürnberger Mundart“ und G. D. Arnolds aus Straßburg Lustspiel „Der Pfingstmontag“, in Straßburger Mundart, herzlich willkommen geheißen hatte, so mußte mit jedem Schritt, den man nach der Unmittelbarkeit hin that, mit dem achtsamen Lauschen nicht nur auf die tiefsten Regungen der Seele, sondern auch auf die ersten, kunstlosesten Laute, das Verständnis für Wesen und eigenartiges Verdienst der mundartlichen Dichtung wachsen. Den größten Anteil an der Dialektdichtung, welche seit 1850 eine vorher nicht geahnte Breite und eine kaum geahnte, sowohl tiefere als allgemeinere Wirkung erhielt, hatte Norddeutschland. Den derben Gedichten und Bauernspielen von Georg Nikolaus Bärmann aus Hamburg (1785—1850), den in ihrer Art vortrefflichen plattdeutschen Gedichten von Wilhelm Bornemann aus Gardelegen (1767—1851) folgten lyrische und epische Schöpfungen, die eine ganz andere Befriedigung weckten und nicht in einen kleinen Kreis von Landesgenossen eingeschlossen blieben.

Voran stand und steht hier der Dichter Klaus Groth aus Heide in Dithmarschen (geb. 1819), dessen lyrische Sammlungen „Quickborn“ erwiesen, welche Fülle tief eigentümlicher Empfindungen, in keiner andern Sprache wiederzugebende Gemütslaute das norddeutsche Leben barg und „daß es nur eines mitempfindenden, mit diesem Volksleben unlöslich verwachsenen Dichters bedurfte, den Schatz zu heben. Der wunderbare Einklang zwischen Empfindung, Bild und Ausdruck, die Frische und Tiefe des Gefühls, die glückliche Wiederspiegelung aller Momente, die in dem eigenartigen Volksdasein, dem Groths Gedichte entstammen, wahrhaft poetische sind, ergriffen auch die hochdeutschen Leser dieser Gedichte, die doch nur ein halbes Verständnis für den geheimsten Zauber des „Quickborn“ haben konnten. Der Reiz der Naturbilder, die wundersame Belebung des für den profanen Sinn Leblosen, die eigenste Kraft des Tons in den stimmungsvollen Liedern, der Humor in den idyllischen Partien des köstlichen Buches, die Stärke des Dichters, seinen Kreis leise und allmählich zu erweitern, ohne ihn je zu sprengen oder zu verlassen, verliehen Quickborn außerordentliche Bedeutung für die Erneuerung des Plattdeutschen.“ Auch Groths Erzählungen, die prächtige (poetische) „Rothgetermeister Lamp un sin Dochter“, die „Vertelln“ und die späteren „Ut min Jungsparadeis“ zeigten, daß Groth in dem äußern Sittenleben, wie in dem Gemütsleben tief wurzelte, deren poetische Wiedergabe an die heimatliche Mundart gebunden ist „wie das Blut an die Ader“. (Hebbel.) — Zu den seit Groths Auftreten mehr beachteten plattdeutschen Lyrikern und Erzählern müssen ferner gerechnet werden: Sophie Dethlefs aus Heide

(1809—1864) mit ihren Gedichten; Johann Meyer aus Wilster (geb. 1829), dessen „Dithmarscher Gedichte" und das kleine lyrisch-epische Gedicht „Gröndunnerstag bi Eckernförde" die Vorzüge tiefer Innigkeit und lebendiger Anschaulichkeit besitzen.

Über alle diese Dichter hinaus erhob sich durch seine Volkstümlichkeit und eine gewisse nur ihm eigene Gabe unter Thränen lachenden Humors der Mecklenburger Fritz Reuter aus Stavenhagen (1810—1874), dessen glückliche Natur in all ihrer schlichten Kraft, ihrer treuherzigen Lebensfrische, ihrer warmen gemütstiefen Teilnahme an Leid und Freud der Menschen, mit ihrer unverwüstlichen Lust am derben Behagen, wie am derben Witz, schon seine Erstlingsarbeiten, die harmlos plaudernden „Läuschen und Rimels" und die poetische Erzählung „De Reis' nach Belligen" offenbarten, der sich aber dann in Dichtungen, wie dem dunkel-tragischen „Kein Hüsung" und dem lyrisch stimmungsvollen „Hanne Nüte un de lütte Pudel" ne Vagel un Minschengeschichte, sowie in den ganz vorzüglichen Prosaerzählungen „Olle Kamellen" (alte Geschichten) erst voll entfaltete. „Ut de Franzosentid", zum Teil aus Jugenderinnerungen Reuters stammend, ist eine Folge humoristisch lebendiger Genrebilder, durch welche ein paar der vortrefflichen kräftigen Gestalten hindurchgehen, die Reuter dem norddeutschen Leben abzugewinnen versteht. „Ut mine Festungstid" ist nicht eigentlich eine Erzählung, sondern ein Stück Selbstbiographie in künstlerischer Anordnung, humoristisch beleuchtet und verklärt, ein Lebensbild, in welchem Reuter die Bitterkeit und Verzweiflung harter Gefangenschaftsjahre (in denen er auf preußischen Festungen seinen Studententraum von deutscher Einheit büßte) poetisch zu überwinden suchte. Der einzige größere Roman Reuters „Ut mine Stromtid" ist nicht nur ein lebensvolles und liebenswürdiges, sondern in seiner Weise unübertreffliches Buch. „Leben und Handlung, Empfindung und Humor desselben wurzeln tief im mecklenburgischen Heimatboden des Dichters, die warme Beseelung aller einzelnen Gestalten, von der im Vordergrunde stehenden des emeritierten Inspektors Bräsig an bis zur letzten Episodenfigur, stammt aus der ehrlich teilnehmenden Natur Reuters; die Lust an den Erscheinungen, welche auch die komische Gestalt nie zur Karikatur werden läßt und Hoch und Niedrig gegenüber die gleiche bleibt, ist die echte, naiv poetische; die Unmittelbarkeit jeder einzelnen Szene wird dadurch bedingt, daß Reuter nicht nur wie seine Gestalten plattdeutsch spricht, sondern genau wie sie empfindet und mit all seinem Denken, Wünschen und Wollen kaum jemals aus dem niederdeutschen Lebenskreis herausgetreten ist, dem er durch die Geburt angehörte. Die Erfindung des Romans zeichnet sich weder durch das Ungewöhnliche der Vorgänge, noch durch eine innerliche Steigerung aus; der Hauptanteil des Lesers gilt doch immer den köstlichen, mannigfaltigen, einen seltenen Reichtum inneren Lebens und bunter, so freudiger als schmerzlicher Lebenserfahrung offenbarenden Einzelszenen." (Stern.)

Während die Groth- und Reuternachahmung in Niederdeutschland, wie es in diesem Zeitalter natürlich war, gewaltig ins Kraut schoß, erhielt

nach und nach jede deutsche Landschaft — auch die kleinste und versteckteste — ihren oder ihre eigenen Dialektpoeten. Mitteldeutschland hatte nur wenige Dialektdichter oder Schriftsteller von irgend welcher Bedeutung aufzuweisen. Das Beste, was wir aus mitteldeutschen Landschaften kennen, sind die behaglich humoristischen Dichtungen des Pfarrers von Schaala Karl Anton Sommer aus Rudolstadt (1816—1887), dessen „Bilder und Klänge aus Rudolstadt in Volksmundart", obschon von ungleichem Wert, doch eine Fülle köstlicher Typen thüringischen Lebens, thüringischer Originalität und Redseligkeit enthalten. Nicht Dialektpoet, aber der Dialektpoesie durch seine ganze Auffassung des Thüringer Lebens wie durch die Schlichtheit seines Vortragstones nahe stehend, erscheint der thüringische Volkserzähler Heinrich Schaumberger aus Neustadt an der Heide (1843—1874), von dessen Erzählungen „Vater und Sohn" und „Im Hirtenhaus" mit Recht große Verbreitung fanden. Der meißnische Dialekt, wie ihn neuerdings Edwin Bormann („Mei Leibzig low ich mir") mit einer gewissen Virtuosität angewendet hat, erträgt nur die ironische Behandlung, welche die Volksart in der Nachahmung verspottet, anstatt sich ihr anzuschließen und mit ihr eins zu werden. Reich an neueren poetischen Versuchen sind beinahe alle oberdeutschen Mundarten, besonders reich jedoch der deutsche Südost. Die österreichische und oberbayrische Mundart, die lebendige Sprache kräftiger, auch in ihrer Sitte, ihren Lebenszuständen, mit ihrer großen und schönen Gebirgsnatur verwachsener Volksstämme, haben fortgesetzt poetische Naturen gefesselt. Auf österreichisch-steierischem Boden entstanden (von Roseggers Dialektdichtungen, deren schon früher gedacht wurde, ganz abgesehen) die Dichtungen Franz Stelzhamers aus Großpiesenham bei Ried (1802—1874), dessen „Lieder in obderennsischer Mundart" und Dialektnovellen von dem Ende der dreißiger Jahre bis zu den ersten siebziger Jahren in ununterbrochener Folge erschienen, Lieder, die durch ihre außerordentliche Frische, ihre natürliche Melodik, einer heiteren Lebensluft, ja zu Zeiten einem liebenswürdig schalkhaften Humor zum echt poetischen Ausdruck dienen. Gleichfalls in der obderennsischen Mundart dichtete Adam Kaltenbrunner aus Enns (1804—1867), dessen lyrische Gedichte als „Alm und Zither", „Österreichische Feldlerchen", „Oberösterreichische Gedichte" gesammelt wurden, während Kaltenbrunners Prosaerzählungen als Dorf- und Volksgeschichten „Aus dem Traungau" hervortraten. Der poetische Hauptvertreter der bayrischen Mundart war der ausgezeichnete Mineralog und leidenschaftliche Jäger Franz von Kobell aus München (1803—1882), dessen „Gedichte in oberbayrischer Mundart", die „Schnadahüpfln und Sprüchln" und „Schnadahüpfln und G'schichtln" unmittelbar aus dem beständigen und lebendigen Verkehr Kobells mit dem bayrischen Gebirgsvolk hervorgingen, sich zum Teil auf die von Mund zu Mund gehenden „Schnadahüpfln" stützten, dafür aber auch wieder unter eben diesem Gebirgsvolk Verbreitung fanden. Ebenso innig als Kobell machte sich der poetisch tiefer angelegte und begabte Lyriker Karl Stieler aus München (1842—1885) mit Art und Laut der bayrischen Hochlandsbevölkerung

vertraut und gab in dem „Bergbleameln“, „Weils mi freut!“, „Habts a Schneid!“, „In der Sommerfrisch“ Bilder und Klänge, deren unmittelbare Schönheit und Taufrische zum Teil auch in die hochdeutschen Gedichte des Frühverstorbenen hinüberglänzte. Die bayrische Mundart wurde bruchstückweise außerdem in unzähligen Erzählungen, Novellen und Lebensbildern aller Art verwendet, eine Reihe von Erzählern wie Hermann von Schmid, Maximilian Schmidt, Ludwig Ganghofer stützten sich in ihren Erfindungen hauptsächlich auf die kräftige, sinnlich frische Eigentümlichkeit dieses Bergvölkchens. Auf den Brettern des Münchener Volkstheaters am Gärtnerthor ward die Mundart heimisch und ganze Reihen von Volksstücken, unter denen die von L. Ganghofer und Hans Neuert gemeinsam bearbeiteten („Der Herrgottsschnitzer von Ammergau“, „Der Prozeßhansl“, „Der Geigenmacher von Mittenwald“), besonders charakteristisch sind, bildeten wenigstens Vorläufer zu einem wahrhaften, aus der Tiefe des Lebens schöpfenden Volksdrama.

Auch die schwäbische Mundart, die selbst im „aufgeklärten“ achtzehnten Jahrhundert einen Platz in der Litteratur durch Sebastian Sailers früher erwähnte Dichtungen behalten hatte, wuchs in den an Sailer unmittelbar anschließenden „Gedichten in schwäbischer Mundart“ von Karl Weitzmann aus Munderkingen (1767—1828) und in denen von Gottlieb Friedrich Wagner aus Neusten bei Herrenberg (1774—1839), dessen „Volksgedichte in schwäbischer Mundart“ sich zu Schauspielen im Dialekt erweiterten („Die Schulmeisterswahl zu Blindheim“, „Der Handstreich“, „Die Schultheißenwahl zu Blindheim“) in die neueste Litteraturperiode hinüber. Den dreißiger und vierziger Jahren gehörten die lebendigen Dialoge und Erzählungen von Johannes Nefflen aus Oberstenfeld (1789—1858) an, die als „Der Vetter aus Schwaben“ und „Der Orgelmacher von Freudenthal“ hervortraten und noch heute gelesen und belacht sind. Ein echt schwäbischer Lyriker in heimatlicher Mundart ist endlich der Sänger und Bildhauer Adolf Grimminger aus Stuttgart, dessen beide lyrische Sammlungen „Mei Derhoim“ und „Lug ins Land“ in die Reihe der besten Dialektdichtungen gehören. Auf dem Boden der deutschen Schweiz schloß sich an Usteri und Hegner, deren früher gedacht worden ist, der Maler und Dichter August Corrodi aus Zürich (1826—1885), dessen Idylle in Züricher Mundart „De Herr Professor“, „De Herr Vikari“, „De Herr Doktor“ und die gleichfalls mundartlichen Lustspiele „De Maler“ und „De Badenerfahrt“ durch lebendigen Blick für die Wirklichkeit und frische Benutzung aller Vorteile der an sich nicht eben klangvollen Mundart ausgezeichnet sind. In Schwaben wie in der Schweiz erschloß außerdem die Volksmundart und ihr Verständnis den Schriftdeutsch schreibenden Dichtern die lebendigen Besonderheiten der Volksart, der Sinnesweise und Sitte. So war es natürlich, daß auch solche Dichter, welche hinreichend den Erweis geliefert hatten, daß sie in der Schriftsprache darzustellen vermöchten, für gewisse Zwecke zum Volksdialekt zurückgriffen. In diesem Sinne sei hier der Brüder

Karl Weitbrecht und Richard Weitbrecht gedacht, deren gemeinsame „G'schichta'n aus'm Schwobaland“ und „Nohmôl Schwobag'schichta“, köstliche kleine Erzählungen enthalten, welche in dem Kreis derer beharren, deren äußeres und inneres Leben sich mit der Mundart deckt. — Die vortrefflichen „Erzählungen aus dem Wasgau“ von Hermann Ludwig versuchen die Volksart und Volksempfindung in schriftdeutscher Fassung, aber unter starker Berücksichtigung der mundartlichen Eigentümlichkeit zu schildern, ein Verfahren, das freilich nicht rein „naturalistisch“ getauft werden kann. —

Die Zahl der deutschen Lyriker hat sich auch unter der Ungunst der schon geschilderten allgemeinen Verhältnisse nicht gemindert, wohl aber durften die Verächter der lyrischen Dichtung von einer Poesie für Poeten reden. Wie Drama und Roman von einer Überflutung durch industriellen Litteraturbetrieb bedroht und schwer gefährdet wurden, litt die Lyrik unter der Überflutung durch den schönseligen Dillettantismus, der seine poetischen Anwandlungen und seine Formfreude zumeist auch in die Öffentlichkeit trug, das Urteil über den Wert einfach durch die Masse der Erscheinungen erschwerte. Freilich entband sich die Kritik allzuleichten Herzens der Verpflichtung, zwischen den Berufenen und Unberufenen zu unterscheiden und so konnte es geschehen, daß das Bewußtsein vom Wert und der innersten Unentbehrlichkeit des lyrischen Talents für alle bleibende Entwicklung der poetischen Litteratur fast verloren ging. Lyriker von der Tiefe und Eigenart wie August Wolf aus Königsberg (1816—1861), der auch eine klassische Novelle „Der Stern der Schönheit“ hinterließ; wie der sinnige und tiefinnige poetische Musiker Peter Cornelius aus Mainz (1824—1874), welcher zu seinen schönsten Gedichten die Weisen selbst fand; wie der in der Form zu höchster Vollendung gereifte, düster originelle Schweizer Heinrich Leuthold aus Wetzikon (1827—1879); wie der sinnige Adolf Schults aus Elberfeld (1820 bis 1858); wie der frische, lebensfrohe Friedrich Hornfeck aus Saalmünster (1822—1882) konnten bei Lebzeiten so gut wie unbekannt bleiben und selbst von den Herausgebern der zahlreichen lyrischen Anthologien nicht berücksichtigt werden. Glücklicher waren der erbaulich-didaktische Julius Hammer aus Dresden (1810—1862) mit den Sammlungen „Schau in Dich und schau um Dich“, „Fester Grund“, „Auf stillen Wegen“ u. a.; der vortreffliche und farbenreiche Balladendichter Hugo vom Blomberg aus Berlin (1820—1871), dessen „Bilder und Romanzen“ und vaterländische Dichtungen Widerhall fanden, der elegische, gedankenschwere, seelisch vornehme Dichter Ferdinand von Schmid (1823—1887), welcher als Dranmor eine Fülle der Anschauung und Empfindung in seinen gesammelten Dichtungen aussprach.

Unter den Lebenden gehören die Schwaben J. Georg Fischer aus Großsüßen (geb. 1816) und Ludwig Pfau aus Heilbronn (geb. 1821), der Pfälzer Martin Greif aus Speyer (geb. 1839), der Schlesier Max Kalbeck aus Breslau (geb. 1850), der Rheinländer Emil Rittershaus aus Barmen, die Norddeutschen Otto Bank aus Magdeburg (geb. 1824), dessen „Gedichte“ reich, reif und selbständig erscheinen, Albert Möser aus Göttingen in Hessen (geb. 1835), in dessen Gedichten eine düstere Weltbetrachtung

und eine elegische Grundempfindung überwiegt, welche wohl einzelne schmeichelnde Laute im All vernimmt, ihnen sehnsuchtsvoll lauscht, aber sich dazwischen immer wieder an die Disharmonie des Ganzen gemahnt fühlt; der heitere und liebenswürdige Richard Leander (Richard Volkmann) aus Leipzig (geb. 1830), der neben seinen Gedichten mit den reizenden „Träumereien an französischen Kaminen" einen wohlbegründeten Ruf als Märchendichter erwarb, zu den begabtesten und selbständigsten.

Eine besondere Gruppe bildeten die Lyriker, welche nicht gerade ausschließlich, aber vorwiegend die religiöse Empfindung und Stimmung aussprachen; unter ihnen neben den älteren Johann Karl Philipp Spitta aus Hannover (1801 bis 1859), dessen „Psalter und Harfe" sich der weitesten Verbreitung erfreute; Albert Knapp; Karl Gerok aus Vaihingen in Württemberg (geb. 1815), dessen „Palmblätter" und „Pfingstrosen" beinahe dieselbe zahlreiche Gemeinde gewannen, vorzugsweise Julius Sturm aus Köstritz in Reuß (geboren 1816), der außer den Sammlungen „Fromme Lieder", „Zwei Rosen", „Stilles Leben", „Gott grüße dich", „Aufwärts" auch eine Anzahl reizvoller und innerlicher, weltlicher Gedichte schrieb, die beiden Brüder Karl Barthel und G. Emil Barthel aus Braunschweig. Diesen Liederdichtern in Anschauung, Lebensrichtung und Stimmung verwandt, zeigen sich einige Erzähler, bei denen die fromme Grundstimmung bestimmend für die Besonderheit ihrer Darstellung ward. Auch von diesen gehörten einige, wie namentlich die vielgenannte Marie Nathusius aus Magdeburg (1817 bis 1857), deren „Dorf- und Stadtgeschichten", das „Tagebuch eines armen Fräuleins", „Langenstein und Böblingen", „Elisabeth" neben der frommen Gesinnung und der Lauterkeit der Lebensanschauung auch ein liebenswürdiges Darstellungstalent schätzen ließen, wie Otto Glaubrecht (Ludwig Oeser aus Gießen 1807—1859), unter dessen „Volkserzählungen" und „Erzählungen aus dem Hessenlande", namentlich die älteren „Anna die Blutegelhändlerin", „Die Schreckensjahre von Lindheim" in ihrer Weise vortrefflich waren, noch den vierziger und fünfziger Jahren an, andere traten später auf und wirkten bis in die Gegenwart herein. So Emil Frommel aus Karlsruhe (geb. 1828), dessen „Erzählungen für das Volk" eine fromme Tendenz mit der Frische einer vielfach an Hebel und seinen rheinischen Hausfreund erinnernden oft schalkhaften Erzählungsweise zu verbinden suchen; so August Ebrard aus Erlangen (geb. 1828), dessen „Kurt Werner", „Der goldene Becher", „Die Kreuzeiche", zu den besten Produktionen der ganzen Richtung gehören; so Nikolaus Fries aus Flensburg (geb. 1823), von dem die Erzählungen „Unseres Herrgotts Handlanger", „Geel Göschen", „Harte Zucht", „Am starken Faden", „Die Kinder der Armut", „Die Auswanderer" ihren Leserkreis sicher und mit einer gewissen, den verwandten Bestrebungen sonst fremden Stärke ergreifen. —

Als Lyriker gewannen einige deutsche Dichter und Schriftsteller, welche sich dann auf anderen Gebieten bethätigten, zuerst einen teilnehmenden Kreis.

Julius Rodenberg aus Rodenberg in der Grafschaft Schaumburg (geboren 1831), welcher ein liebenswürdiges Schilderungstalent in einer langen Reihe von Büchern, vom „Pariser Bilderbuch“ und dem „Herbst in Wales“ bis zu „Bildern aus Berlin“ bewährte, mehrere Romane wie „Die Straßensängerin von London“, „Die Grandidiers“ und ein so reizendes Idyll wie „Die Myrthe von Killarnay“ gab, erwarb einen bleibenden Anspruch auf einen Platz in der deutschen Litteratur mit der Sammlung seiner „Lieder und Gedichte“. Georg von Oertzen aus Strelitz (geb. 1829), ein gedankenreicher und gelegentlich scharf sarkastischer Poet; Feodor Löwe, hauptsächlich dem beschreibenden Gedicht zugewandt, Ernst Scherenberg, Hermann Grieben, Hans Grasberger, der Livländer Jegor von Sievers, der Deutschamerikaner Karl Knortz, Siegfried Lipiner, Johannes Trojan, Hans Marbach, sämtlich noch lebende und schaffende Lyriker, denen noch viele andere zuzugesellen wären, zeigen die Mannigfaltigkeit der Naturen, wie die Mannigfaltigkeit der Anregungen, aus denen beständig neue lyrische Blüten erwuchsen. Die epische Dichtung in Versen fand neben den früher charakterisierten Vertretern, welche die Dichtung zur Lebensaufgabe erhoben, auch einige, die auf anderem, zumeist wissenschaftlichem Gebiet, wirksam waren, in einem alleinstehenden poetischen Gebilde Zeugnis von ihrem inneren Bezug zur Poesie und von einem Gestaltungsvermögen ablegten, das anderen Aufgaben zu Gute kam. Der unermüdliche Italienwanderer und Geschichtschreiber des mittelalterlichen Rom Ferdinand Gregorovius aus Neidenburg in Ostpreußen (geb. 1821) gab, von einigen poetischen Jugendwerken abgesehen, in der Dichtung „Euphorion“ ein klassisches Idyll; der Diplomat und Litteraturhistoriker Eduard Grisebach die Dichtung „Tannhäuser in Rom“; der Ingenieur Max Maria von Weber (1821—1881), welcher, aus den Eindrücken seines Berufs heraus, sehr charakteristisch anschauliche „Eisenbahnnovellen“ und Skizzen schrieb, eine romantische Dichtung „Rolands Gralfahrt“.

Mitten zwischen all diesen Leistungen und Bestrebungen hatten nun die politischen Umgestaltungen, Umwälzungen und Neubildungen zwischen 1864 und 1871 ihre Wirkung auch auf die Litteratur gethan. Obschon von der patriotischen Lyrik des großen Kampfjahres nicht groß Rühmens zu machen war, obschon die Einwirkungen des nachfolgenden heftigen Ringens zwischen dem Staat und der katholischen Kirche (der Kulturkampf) zum Teil höchst ungesund heißen durften, so zeigte sich doch die Macht der realen Thatsachen in mehr als einer Erscheinung. Zu den in die Augen fallendsten gehörte die neue stolze Stellung welche Berlin, seither nur die Hauptstadt Preußens, als Reichshauptstadt einnahm und welche eine Anzahl von Schriftstellern zu dem Glauben führte, daß fortan die deutsche Litteratur in der Weise in Berlin zentralisiert werden könne, wie die französische Litteratur in Paris zentralisiert sei. Das sicherste Mittel hierzu schien die ausschließliche Berücksichtigung der Hauptstadt als Lebensmittelpunkt, als Hintergrund womöglich aller dramatischen und epischen Darstellung. Wie die französische Litteratur, verschwindende

Ausnahmen abgerechnet, es im Wesentlichen nur mit Paris zu thun hat, so sollte alles außerhalb Berlins liegende deutsche Leben als provinziell und demzufolge nichtig angesehen und dargestellt, das deutsche Volk überzeugt werden, daß wirkliches Leben überhaupt nur an diesem Zentralpunkt vorhanden sei. Gegen die Spiegelung des breiten, des massenhaften, durch die Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinungen überwältigenden, durch eine gewaltige Bewegung ausgezeichneten Berliner Lebens wäre an sich nichts zu erinnern gewesen, die Aufnahme der Romane von Spielhagen, Frenzel hatte schon vor dem Beginn der spezifischen Berliner Litteratur gezeigt, daß die Teilnahme, welche man diesem Leben widme, obschon sie nichts von der armseligen und verhängnisvollen Parisbewunderung der französischen Provinz in sich trägt, eine bedeutende war. Nur durfte gefordert werden, daß das große und mächtige Stück deutschen Lebens, welches in der Reichshauptstadt vereinigt ist, und der Zusammenhang dieses Stück Lebens mit dem Gesamtleben rein und dichterisch mannigfaltig zu Tage trete, daß bei der Wiedergabe von Zuständen und Menschen nicht bloß einzelne Klassen und zufällige Typen erfaßt würden, daß in Ernst und Humor ein reiner und starker poetischer Wille der massenhaften und zum Teil bedenklichen Erscheinungen Herr werde. Die Darstellung gerade jener Seiten des Berliner Lebens, durch die sich allenfalls der Schein erwecken läßt, daß „ganz Berlin“ mit „tout Paris“ völlig gleichartig und gleichwertig sei, die ausschließliche Berücksichtigung der ungesunden und gärenden Elemente, die von einer Millionenstadt unzertrennlich sind, steht indes zur Zeit noch so sehr im Vordergrund dessen, was man in gewissem Sinne als Berliner Litteratur bezeichnen kann, daß die Mehrzahl der dramatischen und erzählenden Werke, welche beanspruchen, das Leben in der Reichshauptstadt und in diesem Leben die deutsche Gegenwart und Zukunft zu spiegeln, sehr geteilte Eindrücke hinterläßt und zum Teil geradezu Widerwillen erweckt. Den stärksten Anlauf zur ausschließlichen Vertretung Berlins in der Litteratur nahm Paul Lindau aus Magdeburg (geb. 1839), dessen Schauspiele „Maria und Magdalena“, „Diana“, „Ein Erfolg“, „Johannistrieb“, „Verschämte Arbeit“, „Gräfin Lea“ sich außerordentlicher Theatererfolge erfreuten. Die späteren Schauspiele Lindaus haben alle Berlin zum Hintergrunde, selbst seine Bearbeitung von „Galeoto“ des Spaniers Echegaray verlegt der Autor nach der Reichshauptstadt. Als Erzähler betrat er mit der Novelle „Herr und Frau Bewer“ den Boden, welchen er dann in der großen Romanfolge „Der Zug nach Westen“ dauernd behauptet und poetisch fruchtbar zu machen sucht. Als ein Dramatiker und Romanschriftsteller der in Lindaus Spuren wandelt, erscheint Hugo Lubliner (Hugo Bürger) aus Breslau (geb. 1846), dessen dramatische Werke „Der Frauenadvokat“, „Die Frau ohne Geist“, „Gabriele“ u. a., ebenso wie seine Romane Berliner Leben, aber in Typen, Individualitäten und Geistesrichtungen schildern, welche der unzweifelhaften Kraft, Tüchtigkeit, dem inneren Reichtum, dem Schwung und Ernst, welche im Leben der Reichshauptstadt vorhanden sein müssen, nur wenig gerecht werden, am allerwenigsten aber die Poesie stilleren und tieferen Gemüts-

lebens, die hier sowohl als auf dem verborgensten Fleck deutscher Erde waltet, zur Erscheinung bringen. Dasselbe gilt von den gesellschaftlichen Schauspielen von Oskar Blumenthal: „Der Probepfeil“, „Die große Glocke“, „Ein Tropfen Gift“, „Der schwarze Schleier“ gegen deren Gesellschaftsschilderung und Grundempfindung sich mit aller Anerkennung des in ihnen ersichtlichen Geschicks und geistvoller Einzelheiten, die schwersten Bedenken nicht unterdrücken lassen. — Gesünder erscheint die Schilderung des reichshauptstädtischen Lebens in den volkstümlichen Stücken von Adolf L'Arronge aus Hamburg (geb. 1838), welcher von der durch D. Kalisch (1820—1872) begründeten, von einer ganzen Reihe von Lokalschriftstellern gepflegten, bald zur Sinnlosigkeit und Frivolität des „höheren Blödsinns“ herabgebrachten Berliner Lokalposse ausgehend, den gelungenen Versuch machte, dieser Form ein Stück wirklichen, warmen, bürgerlich tüchtigen Lebens einzuverleiben, dem Gefühl wie dem hausbackenen Menschenverstand zu einigem Recht zu verhelfen und der auf diesem Wege sehr bald von dem Volksstück mit Gesangseinlage zum Lustspiel gelangte. Als Verfasser der Volksstücke „Mein Leopold“ und „Hasemanns Töchter“, der Lustspiele „Doktor Klaus“, „Wohlthätige Frauen“, „Haus Lonei“ u. a. erwarb sich L'Arronge ein nicht zu unterschätzendes Verdienst um die Spiegelung der Kreise, Empfindungen und Zustände Berlins, von deren Existenz der größere Teil der berlinischen Litteratur nichts zu wissen schien. Nur als Erzähler versuchte Max Kretzer aus Posen (geb. 1854) die unteren Schichten des Berliner Volkslebens, die Kreise der Arbeiter, der Armen und Beladenen darzustellen, welche entweder den Lehren der Sozialdemokratie oder dem äußersten Elend und Verbrechen anheimfallen. Aus wüsten und grellen Anfängen, in denen er mit den Vertretern des sogenannten Naturalismus an Roheit und innerer Unwahrheit wetteiferte, arbeitete sich der Verfasser der unerfreulichen Romane „Die Betrogenen“, „Die Verkommenen“ in einzelnen kleineren Erzählungen, wie sie die Sammlungen „Im Sündenbabel“ und „Berliner Novellen“ bieten und vollends in dem Roman „Drei Weiber“ und „Meister Timpe“ zu einer reineren Auffassung der Dinge und einer gewissen Unbefangenheit durch, welche der ausschließlichen Schilderung der Reichshauptstadt in der Litteratur, wie der der jüngsten „naturalistischen“ Schule, die Max Kretzer zu den Ihren rechnet, gleich not thut.

Daß überhaupt die Notwendigkeit des „Naturalismus“ innerhalb der deutschen Litteratur, welche in ihrer großen und blühenden Entwicklung und Erscheinung seit einem Jahrhundert lebensvoll und natürlich gewesen und seit dem Jahre 1850 von einem entschiedenen Drange nach Stärkung der realistischen Elemente erfüllt war, mit so gewaltigem Geräusch und so sinnloser Selbstvergötterung verkündet werden konnte, hing mit unerfreulichen litterarischen Zuständen zusammen, an welchen der alte Auslandswahn und die neue Sensationslust einen nur allzu großen Anteil hatten. An und für sich wäre nichts gegen die Hereinziehung seither nicht berücksichtigter Seiten des Lebens, gegen die tiefere Begründung bestimmter poetischer Schöpfungen, gegen neue

psychologische Offenbarungen und gegen den Vorsatz zu erinnern gewesen, Phantasieschöpfungen zu den Erkenntnissen der Naturwissenschaft in Bezug zu setzen. An und für sich fiel und fällt es gänzlich in das Recht des einzelnen poetischen Darstellers, welchen Erscheinungen des Lebens er den Vorzug geben, welche von ihm erkannte, für ihn unzweifelhafte Wahrheiten er durch seine Erfindungen und Gestaltungen verallgemeinern will. Aufrecht bleibt dabei die Forderung, daß die Wiedergabe auch des Einzelnsten zum Ganzen des Lebens in Bezug stehen müsse, die Gewißheit, daß die Dichtung naturwissenschaftliche Abstraktionen so wenig, ja weniger verträgt, als philosophische und rhetorische Abstraktionen und daß die Poesie nur aus der Teilnahme, nicht aus dem Ekel an den Erscheinungen quellen kann. Es fällt in das Recht des einzelnen Dichters, wie weit er im Häßlichen noch menschlich Wertvolles zu sehen vermag, nur daß die Allgemeinanschauung und Allgemeinempfindung nicht verloren gehen darf, und es läßt sich kein Satz aufstellen, welcher dem Dichter die Erfassung gewisser Erscheinungen schlechthin verböte. Doch dem Naturalismus selbst, der den Beginn einer neuen größeren Periode der deutschen Litteratur vorstellen will, kommen diese Wahrheiten wenig zu gute. Zu sehr erscheint der Antrieb nach neuen Schöpfungen, der künstlerische Drang nach Erkenntnis und Offenbarung neuer Seiten des Lebens mit dem Größenwahn und einer fanatischen Blindheit verknüpft, zu stark ist das Mißverhältnis zwischen Programm und Leistung, zu ersichtlich ist ein großer Teil der Bestrebungen hier mit dem wildesten Partei- und dort mit dem unverhülltesten Cliquenwesen verbunden, als daß man große Hoffnungen hegen dürfte. Die gerühmte geistige Scharfzähnigkeit erweist sich einfach als Brutalität und der Bruch mit der angeblich überwundenen Poesie als Bildungslosigkeit. Die naturalistische „Schule" wiederholt nur, was eine gewisse Anzahl von Stürmern und Drängern, von Romantikern, was namentlich die Heißsporne des jungen Deutschland in den dreißiger Jahren versucht: die Zukunft der Litteratur auf sich allein zu stellen — der Ausgang wird derselbe sein, über den im Verlauf unserer historischen Darstellung einigemale zu berichten war.

Von den Schriftstellern, welche die naturalistische Schule oft genug ohne Grund zu sich rechnet, zeigt sich vor allen Ludwig Anzengruber aus Wien (geb. 1839), welcher vom Volksschauspiel zum Roman übergegangen ist, als der bedeutendste, wirklich naturwüchsige und gestaltungskräftige Poet. Wenn seine ersten Volksstücke „Der Pfarrer von Kirchfeld", „Der Meineidbauer", „Die Kreuzelschreiber" neben wirklich energischer Handlung und frischer Gestaltung mancherlei Zeit- und Zeitungsphrase enthielten, so blieb doch unverkennbar, daß hier ein unmittelbares poetisches Talent, welches im Leben und Treiben namentlich des österreichischen Landvolks, die poetisch ergiebigsten Momente ergriff und auf Beobachtung der Natur ebenso, wie auf seine eigene frische Phantasie gestellt war, sich regte. Unter den späteren Dramen des Dichters zeichnen sich „Der Gewissenswurm" und „Der ledige Hof", unter den Erzählungen und Romanen Anzengrubers „Der Schandfleck", die „Dorfgänge" und „Der Sternsteinhof" aus. Es ist leicht zu

sehen, daß Anzengrubers inniger Anschluß an die Bescheidenheit der Natur, seine Darstellung der Wirklichkeit, auch der peinlichen und widrigen, nicht frei von Härten und pessimistischen Bitterkeiten bleibt, aber sich doch innerhalb der Schranken hält, innerhalb deren die poetische Wirkung noch möglich ist. — Ein von Anzengruber sehr verschieden gearteter österreichischer Schriftsteller ist Leopold von Sacher-Masoch aus Lemberg (geb. 1836), welcher mit der feinsten und vom wärmsten Leben erfüllten Naturbeobachtung z. B. in der Meisternovelle „Don Juan von Kolomea" begann, eine Novelle, deren Wiedergabe sinnlichen Lebens ihm selbst und späteren Naturalisten nur in Bezug auf die Wagnisse, nicht in Bezug auf die scharf eingehaltenen poetischen Grenzen zum Muster diente, dann aber in der größeren Zahl seiner weiteren Schriften, unter denen „Das Vermächtnis Kains", „Die Ideale unsrer Zeit", „Der Hajdamak", „Der neue Kastellan" genannt seien, eine Art Natur- und Lebenswahrheit bevorzugte, welche mit jener der gefeierten Pariser Schriftsteller unerfreuliche Parellelen gestattet. — Eine andere Seite des Naturalismus vertritt Hermann Heiberg aus Schleswig (geb. 1840), dessen Romane „Ausgetobt", „Die goldene Schlange" u. a., sowie auch kleinere Erzählungen und Lebensbilder eine herbe unerquickliche Lebensanschauung offenbaren, aber doch entschiedene Vorzüge der Darstellung und der Beobachtung aufweisen. Talent macht sich auch in den Schlachtbildern, den Gedichten, den dramatischen Versuchen von Karl Bleibtreu aus Berlin, in den wenigen Novellen von M. G. Conrad („Totentanz der Liebe"), in dem novellistischen Werke „Eine Sommerschlacht" von Detlev von Liliencron, in den Gedichten von Hermann Friedrichs, Karl Henckell und in ähnlichen Produktionen geltend, aber dies Talent erscheint überall so verquickt mit der krankhaftesten und häßlichsten Lebensauffassung, mit der wildesten, polternden Lärmsucht, daß es unmöglich ist, über die Weiterentwicklung etwas andres vorauszusagen, als: daß noch keine dichterische Schule der Welt durch Mittel wie die hier aufgewendeten zur Reife oder gar zur Alleingeltung gelangt ist. Eine Gruppe anderer jüngerer deutscher Poeten, u. a. die Gebrüder Heinrich und Julius Hart, K. Kösting, Hans Herrig, Wolfgang Kirchbach, Heinrich Bulthaupt, Johannes Prölß gehören der naturalistischen Schule entweder gar nicht oder nur mit einer und der andern Regung und Stimmung an, jedenfalls stehen sie sämtlich so in den Anfängen ihrer Entwicklung und Thätigkeit, daß ein historisches abschließendes Urteil über sie unmöglich erscheint, wenn es auch nur billig ist, auf ihre Talente, Bestrebungen und Lebensregungen hinzuweisen.

Die eigentümlichste Sonderstellung in der poetischen Kunst der Gegenwart nahm als dramatischer Dichter der geniale Musiker Richard Wagner aus Leipzig (1813—1883) ein, welcher in seiner jugendlichen Entwickelung von der Poesie zur Musik gelangt war, auch auf der Höhe seines Schaffens jederzeit von der poetischen Anschauung, Erfindung und Gestaltung, von einer poetischen Stimmung ausging, der denn freilich wieder musikalische Bedürfnisse seiner Natur zu Grund lagen. Schon die „Texte" zu den Opern seiner ersten

Periode erhoben sich über das landläufige Opernbuch, die Dichtungen zu „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", namentlich aber diejenigen zu den Bühnenfestspielen „Der Ring des Nibelungen (mit den vier Unterabteilungen „Rheingold", „Die Walküre", „Der junge Siegfried", „Götterdämmerung"), „Tristan und Isolde", „Die Meistersänger von Nürnberg", „Parsifal" empfangen zwar ihre innerste Belebung, ihre Rundung und Verklärung erst durch die Musik; aber nur die litterarische Einseitigkeit, welche das Wesen der Poesie und poetischer Konzeption in verhältnismäßig untergeordnete Momente derselben setzt, konnte diesen Werken poetisches Phantasieleben, eigentümliche Kraft der Anschauung und Charakteristik absprechen. Von entschiedenster Bedeutung für das ganze deutsche Kunstleben war der nationale Drang und Zug in diesen musikalischen Dramen, ein Element, aus dem recht verstanden ebenso die Zukunft des rein poetischen, wie die des musikalischen Dramas, neue Kraft gewinnen konnte. Die Wirkungen der Wagnerschen Schöpfungen, wenn schon ohne Musik nicht denkbar, beruhten dennoch zu einem nicht geringen Teile auf ihrer poetischen Anlage und dem poetischen Hintergrunde, den sie erschließen. Gegenüber der Willkür, mit welcher die reale Bühne die Kraft so zahlreicher poetischer wie musikalischer Begabungen rücksichtslos mißachtet, zerbrochen, unter die Füße getreten hatte, erzwang hier eine geniale, von stärkstem Selbstgefühl und ehernem Willen ganz durchdrungene Persönlichkeit das unbedingteste Eingehen auf seine poetisch-musikalischen Absichten, Forderungen und Mittel, gab durch die Erschaffung einer idealen Bühne, des Bayreuther Festtheaters, seinem künstlerischen Wollen einen Nachdruck, der unwiderstehlich auf die Opernbühnen zurückwirkte, erfüllte die Massen mit enthusiastischer Teilnahme an seiner Kunst und die Einzelnen mit dem Bewußtsein, daß der Idealismus der Phantasie, der gewaltigen Leidenschaft mitten in dem Zeitalter des rohen Naturalismus noch Boden habe. Gewiß leben in der Wagnerschen Poesie und Musik Elemente, welche auch den sinnlich dämonischen Regungen der Gegenwart entstammen oder verwandt sind, ohne Frage verband sich in dem Musikerdichter der stärkste Egoismus des Genies mit der rückhaltlosesten Hingabe an seine künstlerischen Ideale, aber in der Geschichte der Litteratur, wie in der der Musik wird die Thatsache schwer wiegen, daß durch R. Wagner und sein musikalisches Drama die seit einem Jahrhundert bestehende Obmacht und geistige Vorherrschaft der deutschen Kunst aufrecht erhalten worden ist. — Die Darstellung der angeblich rein naturalistischen Richtung der Gegenwart wird durch den notwendigen Blick auf die einsame und doch aus der Mitte des deutschen Lebens erwachsene, auf die ganze Entwickelung dieses Lebens wirkende Künstlergestalt Wagners sehr tröstlich unterbrochen. Wenn die „reine Litteratur" mit dem Musiker nichts gemein zu haben vermeint, die Geschichte der Dichtung darf an ihm nicht vorübergehen.

Auch die englische Litteratur erhielt ihren „Naturalismus", ja hatte, nur freilich in englischer Weise, ohne erst auf deutsche, französische oder nordische Anregungen zu warten, ihn schon eine Reihe von Jahren zuvor er-

halten. Der ganze Ton der englischen Gesellschaft, der vielberufene und berüchtigte „Cant“ bewirkte, daß hier die Probleme, in denen sich der festländische Naturalismus je länger um so ausschließlicher gefiel, zum größten Teil für unmögliche und unzulässige galten, selbst wo sie im besten Recht der Dichtung lagen und wo sie, auch ohne besonderes Parteiprogramm, ohne besondere Schule, der frischeren, wärmeren und männlicheren Darstellung des Lebens nur hätten zu gute kommen können. Die modernste englische Litteratur befindet sich im umgekehrten Fall mit der deutschen. Während in dieser längst das Recht des echten Dichters, Leben nach allen Seiten, in allen Tiefen und auf allen Höhen darzustellen, unbestritten war, während selbst eine gewohnheitsmäßige Erstarrung oder nachahmende Künstlichkeit, die sich da oder dort einschleichen wollte, durch die immer kräftigere Betonung natürlicher Anschauung und Empfindung, realistischer unmittelbarer Darstellung, wenn nicht überwunden, doch so weit zurückgedrängt war, daß eine ernstliche Gefahr für die Litteraturentwicklung aus ihr nicht mehr erwachsen konnte, die geplante neue Revolution, die jüngste Sturm- und Drangperiode daher als ein Kampf gegen Windmühlen und bestenfalls als ein Versuch erscheinen mußte, gewissen einzelnen Elementen der poetischen Darstellung plötzlich ein Alleinrecht zuzusprechen und eine Alleinherrschaft zu erkämpfen, hätte der englischen Dichtung eine starke Bewegung, ein energischer Bruch mit der erstarrten Tradition und der Herkömmlichkeit recht wohl gethan. Es würde großer Talente und harter Kämpfe bedürfen, um für gewisse Gebiete auch nur die einfachste Wahrheit des Lebens und den gemäßigtsten Realismus „möglich“ zu machen. Auf diesen Gebieten hatten nicht Dickens und Thackeray, noch Georg Eliot wahr sein dürfen, und die Schule oder Gruppe Swinburnes, die sich um ihrer Kühnheit willen rühmen ließ, blieb doch viel zu phantastisch und einseitig, um hier tiefer einzuwirken. So viel wir jedoch sehen können, zeigt sich auch der besondere englische Sensationsnaturalismus, der schon in den sechziger Jahren emporgewachsen war und nach dem Tode der großen Romandichter dreiviertel der gesamten englischen Romanlitteratur beherrschte (die ihrerseits wieder dreiviertel der poetischen oder belletristischen Litteratur in England darstellt), durchaus unfähig zu erreichen, was der englischen Litteratur mehr und mehr fehlt: die Darstellung des innerlichen, wahren und natürlichen Menschen, welcher im gesellschaftlichen, konventionellen Menschen nicht erstorben ist. Die Darstellung von ungeheuren Verbrechen und Lastern, wie sie die englische Sensationslitteratur betreibt, leistet hierfür so gut wie nichts und so nimmt denn diese Litteratur eine Sonderstellung ein, die beinahe ebenso insular ist, als tausend sonstige Überlieferungen und Eigentümlichkeiten Englands.

Der Sensationsroman hat seit den ersten Erfolgen von Wilkie Collins einen breiten Raum in der Gunst des unterhaltungs- und zerstreuungsbedürftigen Publikums nicht bloß in England erlangt. Der althergebrachten, längst platt gewordenen Kriminalerzählung nahe verwandt, spannte der neue Sensationsroman die Ansprüche an die Kunst der Darstellung höher, obwohl, wie es bei allen Ausartungen auf künstlerischem Gebiet zu geschehen pflegt, nur

die ersten, in ihrer Weise besten Vertreter der Gattung diesen Ansprüchen genügten, während schon bei den nächsten Nachahmern die gewohnheitsmäßige Erschlaffung eintrat. Der Sensationsroman hat es der Regel nach mit einem unenthüllten, im Hintergrund aller Begebenheiten liegenden und wirkenden Geheimnis (und zwar vorzugsweise mit einem geheimnisvollen, besonders gut verborgenen Verbrechen) oder doch mit einem rätselhaften Vorgang zu thun, dessen eigentliche Beschaffenheit erst nach und nach aufgeklärt wird. Er erweist sich fast immer als eine Kombination der unerquicklichsten abenteuerlichsten Erfindung, mit scharf und gut beobachteten Alltäglichkeiten; der Schein thatsächlicher Wahrheit wird öfters durch realistische, ja grob naturalistische Äußerlichkeiten, durch den Vortrag in Tagebuchblättern, Verhörsakten, Detectivberichten, ärztlichen Gutachten und Rechtsschriften, Briefen und sonstigen Familienpapieren verstärkt. Insofern läßt sich sagen, daß diese Art des englischen Romans an die alte Weise des achtzehnten Jahrhunderts wieder anknüpfte. Meist nur in diesem einen Punkte vom phantastischen oder gesellschaftlichen Roman gewöhnlichen Schlages verschieden, konzentrierte er doch alle Wirkung und damit auch alle Teilnahme der Leser auf diesen einen Punkt und was er sonst von Lebensdarstellung enthielt, war zu sehr in das unheimliche Licht der einen Absicht getaucht, um klar hervorzutreten.

Als hervorragendster Vertreter dieser eigentümlichen Richtung gilt William Wilkie Collins aus London (geb. 1824), dessen Erstlingsversuche, der historische Roman „Antonia oder der Fall von Rom" und „Basil", einer andern Richtung folgten. Erst mit dem Roman „Die Frau in Weiß" begann die Art der Komposition und der Spannung, welche den Anstoß zur Nachahmung für einen großen Teil der englischen Litteratur gab. Collins weitere Romane „Kein Name", „Der Mondstein", „Arme Miß Finch", „Fräulein oder Frau?", „Die schwarze Robe", „Jezabels Tochter", folgten alle der Anlage und Durchführung des erstgenannten Romans, welche der Autor alsbald zu einer durchaus unpoetischen und unkünstlerischen Virtuosität durchbildete. Ein Geistesverwandter von Collins war Edmund Yates aus London (geb. 1831), dessen Romane „Endlich Land", „Gescheitert im Hafen", „Dr. Weinwrights Kranker" vor vielen andern hervorgehoben werden mögen.

In den Verhältnissen der englischen Litteratur lag es auch begründet, daß der Sensationsroman unter den Händen von weiblichen Schriftstellerinnen wie Mary Elizabeth Braddon, der Verfasserin von „Lady Audleys Geheimnis", „Aurora Floyd", „John Marchmonts Vermächtnis", „Henry Dunbar", „Des Doktors Frau", „Josuah Haggards Tochter" und zahlreicher ähnlicher Bücher; wie Mrs. Henry Wood, der Verfasserin von „Lord Oakburns Töchter", „Mildred Arkell", „Johnny Ludlow"; wie Mrs. Ridell immer tiefer entartete. Da der ganze Wert der Gattung nicht sowohl auf der Neuheit und Frische des geschilderten Lebens, sondern auf einer gewissen Neuheit sehr äußerlicher, wenn auch eine gewisse Geschicklichkeit erfordernder Darstellungsmittel beruhte, so wurde die

fabrikmäßige Wiederholung des eintönig verbrecherischen Geheimnisses, das zuletzt enthüllt werden muß, sehr bald schal und abgestanden.

Natürlich beschränkte sich der Versuch, dem englischen Gesellschaftsleben neue Seiten abzugewinnen, nicht auf die kriminalistische Sensation. William Black aus Glasgow (geb. 1841), welcher mit den Romanen „Kilmeny“ „A daughter of Heth“ zuerst Aufsehen erregte, half seinen Büchern mit lebendigen Schilderungen aus abgelegenen Teilen Großbritanniens zu einem gewissen Anstrich der Neuheit und gewann dadurch nicht nur einen naturfrischen, fesselnden Hintergrund, sondern auch einige vortreffliche poetische Motive, namentlich in seinem besten Werke „Die Prinzessin von Thule“, welches wir über die vielgepriesenen „Jolanthe“ und „Judith Shakspeare“ stellen müssen. Thomas Hardy aus Dorsetshire (geb. 1840), suchte in der Weise der deutschen Realisten durch Schilderung dörflicher Verhältnisse und Menschen einen natürlichen Boden zu gewinnen, wobei sich denn freilich herausstellte, daß das englische Dorfleben weder mehr die charakteristischen Typen, noch die mannigfaltigen Sitten und eigentümlichen Gegensätze aufzuweisen hat, welche die deutsche Dorfgeschichte ermöglicht hatten und die italienische zu so rascher Blüte brachten. Hardys Erzählungen „Ein paar blaue Augen“, „Ethelbertas Hand“, „Die Rückkehr des Eingeborenen“, „Zwei auf dem Thurm“, verdienen daher an sich alles Lob, konnten aber eine eingreifende Bedeutung nicht erhalten.

Wie die englischen Gesellschaftszustände und Anschauungen sich einmal gestaltet haben, mußte jeder wirkliche Versuch, den Bann traditionell unwahrer Darstellung, bloßer Abzeichnung der äußern Umrisse der Wirklichkeit, des äußeren Ganges der Dinge zu durchbrechen, von anderen Punkten aus erfolgen. In diesem Sinne muß man gewisse Anläufe in den Romanen von Lawrence Oliphant (geb. auf Ceylon 1829; nicht zu verwechseln mit der vielschreibenden Mrs. Oliphant), namentlich in „Piccadilly“, „Altiora Pete“; von Walter Besant, der in der humoristischen Phantasie „Die Erhebung der Männer“ eine wirklich kühne und fruchtbare Idee nur zu leicht ausführte, welcher aber den entscheidenden Punkt traf, daß das ganze englische Leben im Begriff ist, einer unerträglichen Frauenherrschaft zu verfallen, weit höheren Wert beilegen, als sie in einer anderen Litteratur haben würden.

Das englische Drama scheint vor der Hand ganz unfähig, zu dem notwendigen Umschwung das Geringste beizutragen. Bei der scharfen Trennung, die zwischen den Zwecken und Aufgaben des rein der Unterhaltung gewidmeten Theaters und allen andern poetischen Zwecken und Aufgaben eingetreten ist, kommt die in der That herrschende Theaterfreiheit, die nicht abzustreitende Möglichkeit, eine durchaus aus den Tiefen des Lebens, oder aus der Quelle genialen Humors getränkte Schöpfung auf der englischen Bühne zu erblicken, kaum in Betracht. Die für die einzelnen Theater angestellten „Denker oder Erfinder“ beschränken sich noch ausschließlicher als die Romane schreibenden Gouvernanten auf das Überlieferte, ihrem Publikum genehme, sind von einer ganz willkürlichen, rein auf Äußerlichkeiten beruhenden Bühnenpraxis noch weit

stärker abhängig als die deutschen Lieferanten für den Tagesbedarf der Theater. Wenn daher verlauten will, daß einzelne neuere englische Stücke durch eine gewisse naturalistische Kühnheit ausgezeichnet seien, so liegt die Annahme nahe, daß diese Kühnheit sich durchaus auf gewisse virtuose Rühreffekte zuspitzt, wie sie beispielsweise das zum Zugstück für hunderte von Abenden gewordene Schauspiel „Verloren in London" von Wats Philips aufweist. In der erstaunlichen Öde der englischen dramatischen Poesie dürfen freilich naturalistische Anläufe nicht allzugering angeschlagen werden, Anläufe, die jenseits des Kanals kaum der Erwähnung wert sein würden.

Mit anderen Ansprüchen, auf Grund ganz anderer Zustände und Begabungen, trat der Naturalismus innerhalb der französischen Litteratur der jüngsten Periode in den Vordergrund. Von vornherein läßt sich nicht leugnen, daß die Anläufe, zu einem völlig Neuen zu gelangen, auf französischem Boden immerhin eine bessere und tiefere Berechtigung hatten, als auf deutschem. Denn nicht galt es, wie in Deutschland, eine zumeist mit realistischem Drang und Zug schon erfüllte, dem Leben und der Vielheit seiner Erscheinungen suchend und hoffend zugewandte Dichtung unter die Füße zu treten und durch rohe Parforcejagd nach neuen Effekten gleichsam zu übertrumpfen, nicht schlechthin mußte von den französischen Naturalisten allem edel Kräftigen, Gesunden und Schönen der Krieg angekündigt, Leben und Natur nur da als Leben und Natur erachtet werden, wo die dunkeln und Schauer erweckenden Seiten beider beginnen, sondern ein höchst äußerlicher, beinahe ausschließlich auf die Darstellung des Pariser Vergnügungslebens gerichteter Realismus, wie ihn das zweite Kaiserreich gezeitigt hatte, sollte verdrängt, einer stark konventionellen Schönmalerei der Korruption und des eleganten Lasters die Wahrheit entgegengesetzt, die alte — übrigens unsres Erachtens unaustilgbare — Vorliebe der Nation für die nüchterne Regel und rhetorische Phrase durch die Forderung unbedingter Erfassung auch der reizlosesten Wirklichkeit bekämpft werden. — So gefährliche Ausschreitungen die hierauf gerichtete Bewegung im Gefolge haben mußte und so wüst, vandalisch und der Natur, die nicht sein Gepräge trägt, feindlich, sich der französische Naturalismus auch zu Zeiten anläßt, so unleugbar er mit politischen und sittlichen Zersetzungsprozessen im heutigen Frankreich zusammenhängt, so bedenkliche Verwüstungen er im Geschmack, in der Empfänglichkeit für andere als die unerquicklichsten Aufgaben der Litteratur herbeiführte: sicher lag den hier in Frage kommenden Bestrebungen doch noch ein berechtigter Drang, eine große Anschauung, da und dort selbst ein Versuch, mit litterarischen Mitteln zur sittlichen Hebung der französischen Nation zu wirken, zu Grunde. Namentlich in seinen ersten Vertretern und in der Besonderheit einiger seiner minder berühmten Jünger führte der Naturalismus der französischen Litteratur neue Elemente, neue Gestalten zu und seine Bevorzugung des Häßlichen, Abscheu erweckenden oder Kleinlichen hätte nur unter Berufung auf das Leben selbst, nicht unter Berufung auf die litterarische Tradition bekämpft werden sollen.

Längst vor dem Auftreten Zolas, der das Panier des Naturalismus als eines litterarischen Glaubens, einer neuen künstlerischen Religion, entfaltete,

hatte ein Schriftsteller von seltener Begabung und von jener vornehmen Eigentümlichkeit, welche sich in der Sorgfalt der Arbeit nie genug thun kann, noch mitten im Rausch des zweiten Kaiserreichs dem Naturalismus Bahn gebrochen: Gustave Flaubert aus Rouen (1821—1880). Seinen Ruhm verdankte Flaubert dem Roman „Madame Bovary“, einer auf dem Hintergrund des Kleinlebens der Provinz mit psychologischer Feinheit und einschneidender Wahrheit erzählten düstern Ehebruchsgeschichte; einem Buche von peinlichster Natur, aber durch den tiefen Ernst seiner Anlage, durch den unleugbaren Vorzug ergreifender stimmungsvoller Darstellung weit über die pikante Litteratur des Jahrzehnts erhoben, in welchem „Madame Bovary“ (1857) zuerst hervortrat. Auf ganz andern Boden begab sich Flaubert in „Salambô“, einem historischen Roman mit dem eigenartigsten Hintergrund. Salambô spielt in Karthago, in der Zeit nach der Beendigung des ersten punischen Krieges und während des Aufstands der Soldtruppen, welchen Hamilkar Barkas niederschlug. Voll erotischer Schilderungen und greller Effekte, gleicht dieser Roman einem der Fieberträume, in welchen wir mit größter Deutlichkeit nie zuvor geschaute Gestalten, unmögliche Situationen, in ein unheimlich farbiges Licht getaucht, zu erblicken meinen. Der mit außerordentlichem Talent gemachte Versuch, eine Zeit und Zustände, von denen wir wenig mehr als nichts wissen, wieder heraufzubeschwören, ward die Anregung für unzählige archäologische Romane in den verschiedensten Litteraturen, deren keiner sich an Glut der Farben, an Reichtum einer allerdings raffinierten Phantasie, an Prägnanz und Kraft des Stils mit Flauberts Roman messen konnte.

Die späteren Werke des Dichters — denn für einen Dichter wird man Flaubert trotz aller Wenn und Aber erachten müssen — die Erzählung „Empfindsame Erziehung“ mit ihren meisterhaften Schilderungen der französischen Provinz, die Phantasie „Die Versuchung des heiligen Antonius“, ein geistvolles aber im innersten Kern unerfreuliches Werk, und die letzten „Drei Erzählungen“ bezeugen die eigentümliche Isolierung, in welche Flaubert durch sein Ideal von künstlerischer Vollendung hineingetrieben ward.

Während aber Flaubert in seinen späteren Werken einsame Pfade einschlug, drängte eine Schar von Nachfolgern auf dem breiten Wege nach, den er mit „Madame Bovary“ eröffnet hatte. Als zweiter glänzender Vertreter naturalistischer Darstellung der Gegenwart erwuchs Alphonse Daudet aus Nismes (geb. 1840), dessen Jugendproduktionen die lyrischen Gedichte und die reizende Erzählung „Der kleine Dingsda. Geschichte eines Kindes“, der Roman „Das Rotkäppchen“ und die prächtige satirische Burleske „Die erstaunlichen Abenteuer Tartarins von Tarascon“, dem Schriftsteller nur mäßige Erfolge gebracht hatten. Als er jedoch mit dem Roman „Fromont und Risler“ eine pessimistisch angehauchte, aber naturtreue und mit großer Meisterschaft aller Einzelheiten wiedergegebene Alltagsgeschichte aus den Pariser bürgerlichen Kreisen schuf, in welcher die immer wirksamen Grundmotive des modernen französischen Romans: der drohende Bankerott

und der wirkliche Ehebruch nicht fehlen, da ward er sofort in die Gruppe der großen und maßgebenden französischen Schriftsteller eingereiht. Das handlungs- und figurenreiche, aber gedrängte Werk enthält keine Situation zu viel und keine zu wenig, Licht und Schatten sind gleichmäßig verteilt, Einwände lassen sich wohl gegen die Wahl dieses Stücks Leben, nicht aber gegen die Wahrheit desselben erheben. Die naturalistische Überzeugung, welche die Wahrheit des Lebens vorzugsweise im Bösen, Häßlichen, menschlich Armseligen, in den verhängnisvollsten Ausschreitungen der Kultur erblickt, trat in den weiteren Romanen Daudets: „Jack", „Der Nabob", „Die Könige im Exil", „Numa Roumestan", „Die Kindheit einer Pariserin" und vor allem in „Sappho" immer stärker hervor, besiegte immer entscheidender die Sehnsucht nach Schönheit, Anmut und innerlicher Reinheit, welche Daudet gelegentlich doch noch empfindet, schärfte andrerseits das Bemühen des Schriftstellers, das Peinliche, Widrige seiner Erfindungen, seiner Charaktere durch die Energie, den Glanz seines Kolorits und Stils gleichsam aufzuwiegen. Seiner Neigung zur Satire that Alphonse Daudet in dem lustigen Capriccio „Tartarin in den Alpen" wieder einmal Genüge, im Ganzen aber scheint er sich dem Einfluß des inzwischen gewaltig gewachsenen Hauptführers des Naturalismus, Zola, nicht mehr entziehen zu können. — Unbedeutender als Alphonse Daudet erscheint im Roman sein älterer Bruder, der Geschichtschreiber Ernest Daudet (geb. 1837), welcher neben seinen trefflichen historischen Schriften eine Anzahl Romane, darunter „Die Venus von Gordes", „Raymund Rocheray", „Sarah Marsy" veröffentlichte.

Als schaffender und kritischer Vorkämpfer, als theoretischer Begründer eines Naturalismus, welcher die gesamte seitherige Poesie mit wenigen Ausnahmen für einen Irrtum und Wahn erklärt und die künftige Erfassung und Darstellung der Welt statt von der schaffenden Phantasie, von der treuen und wissenschaftlich exakten Beobachtung der Wirklichkeit abhängig machen will, erhob sich Emile Zola aus Paris (geb. 1840), welcher bereits in seinem einundzwanzigsten Lebensjahre seine litterarische Laufbahn begann, aber erst nach 1870 mit der Folge seiner Romane in den Vordergrund der französischen Litteratur trat und europäische Bedeutung erlangte.

Die Erstlingsversuche Zolas, Romane wie „Die Geheimnisse von Marseille", „Claudes Beichte", „Thérèse Raquin", „Madeleine Férat" u. a. zeigten die Richtung des Schriftstellers auf das Wirkliche, leider nicht das Wirkliche in allen Gestalten, sondern immer nur in den häßlichen, niedrigen, widrigen Gestalten, offenbarten den Kern eines herben bittern Moralisten, einen Kern, der nur allzu natürlich im Gegensatz zur Unsittlichkeit und zur wilden Apotheose des Genusses der früher geschilderten Litteratur des zweiten Kaiserreichs erwuchs. Der moralische Ingrimm, von welchem Zola erfüllt war, die scharfe, nüchterne Verständigkeit, die sich mit einer stark wenn auch einseitig angeregten Phantasie in seinem Geiste paarte, trieben ihn auf den Weg des analytischen Romans. Er setzte sich vor, in der Geschichte einer weit verzweigten Familie und in einer ganzen Folge von Romanen, einer-

seits die Einflüsse der Vererbung auf Generationen, andrerseits der gesamten Luft der verdorbenen Zeit auf die verschiedenen Glieder dieser Familie darzustellen, die, einander nicht kennend, in ganz verschiedenen Lebenskreisen sich entwickelnd, gleichwohl denselben ehernen Gesetzen unterworfen sind. So entstand der Plan zu dem großen Cyklus: „Die Rougon-Macquart“, ein ungeheurer Roman des Nebeneinander, nach Gutzkows Ausdruck, ein Werk übrigens nicht sowohl durch eine einheitliche poetische Idee, als durch die Gesamtanschauung des Schriftstellers vom Leben im allgemeinen, vom Leben und den Menschen seiner Zeit insbesonders zusammengehalten. Der Grundzug und Grundton Zolas ist dabei ein düsterer; die moralische Strenge und die scharfe Beobachtungsgabe des Schriftstellers schwelgen gleichermaßen in der ungeheuren Summe von Laster, Elend, gewollter und willenloser Gemeinheit, schlimmen Instinkten und schlimmern Gewohnheiten, stupider Fügung in die Gewalt der Dinge und selbstmörderischer Auflehnung gegen dieselbe, in der Überfülle von Leid und Krankheit, im schlimmen Dunst tierischer Natürlichkeit und seelischer Niedertracht. Für Zola und die Masse seiner Anhänger ist es eine ausgemachte Thatsache, daß die Wahrheit des Lebens und seiner Schilderung ein überwältigendes Übergewicht des Häßlichen, Niedrigen und Widrigen bedinge, daß edlere Kraft, Gesundheit, Freude, Anmut und Schönheit, soweit sie nicht schlechthin Fiktionen der älteren Poesie sind, nur flüchtig aufblitzende, verschwindende Lichter in der Nacht des Lebens sein können, und die ganze Folge der Romane des obenbenannten Gesamttitels bekämpft mit einer Art Ingrimm den angeblichen Wahn, daß das Leben wert sei gelebt zu werden. Die Anfangswerke der großen Folge: „Das Glück des Rougon“, „Der Bauch von Paris“, „Die Eroberung von Plassans“, „Das Vergehen des Abbé Mouret“, „Seine Exzellenz Eugen Rougon“ sollen die Wechselwirkung verdeutlichen: daß einerseits die verhängnisvollen und unüberwindlichen Instinkte des Bluts einer großen, in die verschiedensten Gesellschaftsschichten hinein verzweigten Familie ebenso verwüstend und zersetzend auf die gesellschaftliche Gesundheit, wo dergleichen noch vorhanden, wirken müssen, als anderseits der Boden einer bestimmten Zeit, diesmal des zweiten Kaiserreichs, diesen Instinkten besonders günstig ist und sie ins Unendliche wuchern läßt. Nimmt man mit Zola an, daß die Familie Rougon-Macquart sich im Frankreich der Gegenwart tausendfach wiederholt, so darf man den Ernst der Tendenz, das starke und kräftige Gestaltungstalent, den Reichtum der Beobachtung, die Energie der Arbeit in diesen ersten Anläufen nicht in Abrede stellen. Gleichwohl empfindet man doch das Gewaltsame, künstlich Gesteigerte, bei aller Berufung auf Natur geradezu Unnatürliche dieser Erfindungen, welche sich wohl in jeder Einzelheit durch den Hinweis auf eine Thatsache decken können, aber indem sie tausend andre Thatsachen und Erscheinungen unberücksichtigt lassen, kein Weltbild ergeben. Die Lust am Furchtbaren wie am Häßlichen und Widrigen des Lebens steigerte sich in der weiteren Folge der „Rougon-Macquart“ in den Romanen: „Die Branntweinkneipe“ („L'assommoir“), „Nana“, „Die Sudelküche (Pot-bouille“),

„Germinal", „Aus der Werkstatt der Kunst" (L'Oeuvre), und „Die Erde" (La terre) bis zum Äußersten, ohne darum einzelne wahrhaft schöne Momente, tiefere Blicke in menschliches Wesen geradezu auszuschließen. — Die entschlossene starre Konsequenz, mit welcher im Roman „L'Oeuvre" der unglückliche Held, der naturalistische Maler, dem Traum einer Allbarstellung nachjagt, in der das Größte nicht mehr zu bedeuten habe, als das Kleinste, das Organische nicht mehr als das Unorganische, in welcher die seitherigen Begriffe des Erhabenen und Schönen vollständig aufgehoben sind, durchdringt diese sämtlichen Romane. Die Wahrheit des Lebens, welcher Zola mit großem Ernst nachtrachtet, gilt ihm augenblicklich als Unwahrheit, sobald sie ein unentstelltes, nicht von Wundmalen zerrissenes, von Schmutz beflecktes Antlitz zeigt. Gestützt auf den Zusammenhang physiologischer und seelischer Vorgänge, auf die Beobachtung der stillwirkenden Macht der unbeobachteten Gewohnheit, des ewigen Einerlei, erlangen in all diesen Romanen die Luft, oder vielmehr die Dünste, welche die Mehrzahl der Menschen einatmet, die unbedeutendsten Züge und kleinsten Einzelheiten des Alltags eine zuvor nie erhörte Bedeutung. Zolas Gestalten erscheinen von diesen Dingen nicht nur beeinflußt, sondern bis in den Kern ihres Fühlens, Wollens und Handelns hinein abhängig. Die Not, der Kampf, die elende Eintönigkeit eines gewissen Daseins, die Verdorbenheit aller Vorstellungen und Beziehungen in bestimmten Lebensschichten und Verhältnissen, die verhängnisvollen Momente, wo das ererbte und selbständig weitergebildete Laster in den Wahnsinn übergeht, die tausend Eindrücke, die scheinbar nichtigen und nichtswürdigen Zufälligkeiten, durch welche die Naturanlage eines Menschen in eine verderbliche Bahn getrieben wird, die furchtbaren Wirkungen, welche physische Krankheiten auf den geistigen Organismus ausüben können, hundert Momente des öffentlichen Lebens innerhalb einer raffinierten Zivilisation, Momente, die in Nacht oder Zwielicht liegen, hat Zola mit Kraft und wirklichem Gestaltungsvermögen dargestellt, gelegentlich auch in der Erfassung einzelner lichter Augenblicke einen echt poetischen Sinn bewährt. Was diesen sicher nicht unbedeutenden Eigenschaften gegenübersteht, ist jene Grundanschauung, jene Gesamtauffassung des Lebens und der Litteratur, welche den Schriftsteller in einen starren Manierismus hineintreibt und welche die so vielgerühmte Wahrheit der Beobachtung verzerrt und fälscht. In einigen der letzten Romane Zolas ward seine Manier freilich derart zur Karrikatur, daß selbst Anhänger Zolas sich auf die eigentlichen Zwecke und Aufgaben der Poesie zu besinnen anfangen.

In den von Zola vorgezeichneten Bahnen bewegte sich die große Mehrzahl der jüngsten Romanschriftsteller Frankreichs; eine große naturalistische Schule, welche die äußerste Verachtung nicht nur für die rhetorisch-akademische Poesie, sondern für alle Poesie zur Schau trug, gewöhnte das französische Publikum Schritt für Schritt an die stärksten Cynismen.

Geistvoller und minder starr als Zola zeigten sich die Brüder Edmund de Goncourt aus Nancy (geb. 1822) und Jules de Goncourt aus Paris (1830—1870), welche neben kultur- und kunsthistorischen Schriften gemeinsam

einige Schauspiele und nach diesen die Romane „Charles Demailly“, „Schwester Philomene“, „René Mauperin“, „Germinie Lacerteur“, „Manette Salomon“, „Madame Gervaisais“ schrieben, Bilder aus dem französischen Leben der Gegenwart, die mehr von geschärfter Beobachtungsgabe, von fast peinlicher Sorgfalt der Einzelausführung, als von poetischer Erfindungs- und Gestaltungskraft zeugten. In den Werken, mit denen Edmund de Goncourt die gemeinsame Lebensarbeit fortsetzte: „Die Dirne Elisa“, „Die Gebrüder Zemganno“ und „Chérie“ schloß er sich der naturalistischen Richtung noch unbedingter an, ohne die feinere Geistigkeit seines Wesens, einen stillwirkenden Zug zum Anmutigen und Rührenden, welche namentlich in den „Gebrüdern Zemganno“ von Zeit zu Zeit siegreich durchbrechen, ganz zu verlieren. Als echte und bedingungslose Schüler oder Geistesverwandte Zolas müssen gelten: Jorris Karl Huysmans aus Paris (geb. 1848), dessen Romane: „Die Gewürzbüchse“, „Martha“, „Die Schwestern Vatard“, „Verheiratet“ („En menage“), „Wider den Strich“ eine wahre Vorratskammer widrigster, übelduftendster Wirklichkeiten sind, Wirklichkeiten, gegen die man besser mit Wasser, Seife und Lauge, als mit litterarischen Mitteln zu Felde ziehen würde; Jean Richepin, welcher in „Die Leimrute“ („La glu“) Meister und Genossen in häßlicher „Wahrheit“ übermeisterte.

Ein Vorläufer der Schule war u. a. Emile Gaboriau aus Saujon (1835—1873), dessen Kriminalromane „Prozeß Lerouge“, „Orcivals Verbrechen“, „Pariser Sklaven“, trotz Verbrechen und Greueln, immerhin noch mehr menschlich Erträgliches enthielten, als die im Schmutz wühlenden Zustandsromane der äußersten Naturalisten.

Von höherer Bedeutung und edlerem Gepräge zeigt sich die Lebensdarstellung jener Gruppe naturalistischer Poeten, welche ihre methodische Beobachtung und peinlich getreue Wiedergabe der Wirklichkeit und Äußerlichkeit wenigstens auf solche Lebenskreise erstrecken, in denen ein geistiges Leben vorwaltet, in denen das Dasein, neben allen menschlichen Schwächen und Armseligkeiten, große Ziele und innere Kämpfe einschließt. Ein solcher Darsteller ist Fernan Fabre aus Bédarrieux in Südfrankreich (geb. 1830), der mit den Erzählungen „Die Courbezons“, einem Sittengemälde aus den Cevennen, „Julien Savignac“ und „Der Geißhirt“ zuerst sein Talent bekundete, seinen Namen aber mit dem Roman „Abbé Tigranes, Kandidat der päpstlichen Krone“ errang, ein Buch, in dem Fabre mit außerordentlicher Sach- und Personenkenntnis die Geschichte eines ehrgeizigen Priesters erzählt, den wir zuletzt als Erzbischof und Kardinal verlassen und dessen herrschbegierige Selbstsucht und kluge Kälte für das ganze Geschlecht, dem er angehört, im höchsten Maße typisch sind. Auch die Romane: „Barnabée“, „Mein Onkel Cölestin“, „König Ramire“, „Luzifer“ enthalten interessante Gestalten und Meisterzüge aus dem Leben der französischen Geistlichkeit und der von Priestern geleiteten südfranzösischen Gesellschaft; „Lucifer“ übertrifft an Kraft der Anlage und Ausführung selbst noch „Abbé Tigranes“

Zu den geistig feineren Naturalisten gehört ferner der Lyriker und Erzähler Henri René Albert Guy de Maupassant aus Miromesnil in der Normandie (geb. 1850), dessen „Gedichte“ durch Ursprünglichkeit und glänzendes Formtalent ausgezeichnet sind, und dessen erzählende Werke, wie „Das Haus Tellier“, „Mademoiselle Fifi“, „Miß Harriet“ und „Mont Oriol“ trotz ihrer naturalistischen Richtung eine höhere Begabung und die Möglichkeit offenbaren, sich dem tendenziösen Naturalismus zu entwinden.

Einen Mittelweg zwischen diesem Naturalismus und gewissen Traditionen der älteren und neueren französischen Litteratur suchten Erzähler und Dramatiker wie Jules Claretie aus Limoges (geb. 1840) der Verfasser der Romane: „Robert Burat“, „Madeleine Bertin“, der dramatischen Sittenbilder aus der Revolutionsgeschichte „Die Muscadins“, „Die Mirabeaus“, „Das Regiment Champagne“; der erfolgreiche Georges Ohnet (geboren 1822) dessen Romane: „Sergius Panin“, „Gräfin Sarah“, „Der Steinbruch“, „Der Hüttenbesitzer“ sämtlich dramatisiert wurden; der Maler und Humorist G. Droz aus Paris (geb. 1832), dessen Sittenbilder, wie „Monsieur, Madame und Bebi“, „Unter uns“ und andere, neben feinen Beobachtungen und Anwandlungen altfranzösischer Fröhlichkeit gerade genug naturalistische und pikante, lüsterne Elemente enthalten, um ein Massenpublikum zu gewinnen; Hektor Malot aus La Bouille bei Rouen (geb. 1830), der Verfasser zahlreicher Romane, unter denen „Ohne Familie“ (ebenso wie Ohnets „Sergius Panin“) von der französischen Akademie preisgekrönt wurde. Rein phantastisch und abenteuerlich, dabei aber mit realistischer Färbung, auf grob materielle Effekte gerichtet, waren die physikalischen Romane von Jules Verne aus Nantes (geb. 1828), welcher seine Leser nach dem Mond, um den Mond, in den Mittelpunkt der Erde, auf den Grund des Meeres, in die Polarwelt und die Welt der Tropen führte und eine Perspektive auf vieltausendjährige naturwissenschaftliche Fortschritte der erstaunlichsten Art eröffnete. Seine Romane: „Abenteuer des Kapitäns Hatteras“, „Die Kinder des Kapitäns Grant“, „Die geheimnisvolle Insel“, „Ein Winter im Eis“, „Die Reise um die Erde in achtzig Tagen“, „Die fünfhundert Millionen der Begum“, „Die schwimmende Stadt“ u. s. w., „zeigen, wie gern sich das hart realistische, materialistische Geschlecht dieser Tage in die unerhörtesten, unwahrscheinlichsten Dinge, in eine Welt phantastischer als die Märchen des Orients hineinziehen läßt, sofern die alten, rohen Ideale, Macht und Geld, in derselben auf einem Wege gewonnen werden, welcher dem Bildungsbewußtsein und den Lebensanschauungen der heutigen Massen wenigstens scheinbar entspricht.“

Nur eine gewisse Unkenntnis des französischen litterarischen Lebens konnte in den Ländern des Ostens und Nordens (teilweis auch in Deutschland) zu der Vorstellung führen, daß alle jüngeren Talente Frankreichs zur Fahne Zolas geschworen hätten. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß eine Gruppe

jüngerer idealistischer Poeten hauptsächlich in Lyrik und Drama, aber auch in der epischen Prosa, den Triumphen des Naturalismus ihre idealistische Anschauung, ihre Freude am Leben, wie an der Anmut und dem Zauber der poetischen Form entgegensetzt und ohne Zweifel Wirkungen auf die engeren Kreise ausübt, in denen sich die Hoffnung auf eine andere als wüste und brutale Zukunft der französischen Litteratur erhalten hat. Inzwischen aber sind die Talente der hierher gehörigen Poeten weder machtvoll, noch ausgiebig und nachhaltig genug, um die Massen hinter sich drein zu ziehen. Dies gilt von Neuromantikern wie Théodore Follain de Banville aus Moulins (geb. 1823), welcher als Lyriker großes Ansehen errang, als Dramatiker und Novellist sich von keinem tieferen Leben erfüllt zeigte; gilt von Henri Vicomte de Bornier aus Lunel (geb. 1825), welcher in lyrischen Dichtungen und den Dramen „Rolands Tochter", „Die Hochzeit des Attila", „Der Apostel", neuerlich auch in Romanen, gestaltende Phantasie und eine sehr selbständige Richtung dieser Phantasie bewährte; gilt von François Coppée aus Paris (geb. 1843), dessen Gedichte und die kleinen Schauspiele „Im Vorübergehen", „Die Verlassene", „Der Lautenmacher von Cremona", „Severo Toralli", das „Idyll während der Belagerung", dessen „Poetische Erzählungen" ihm unter allen neueren „Parnassiens" getauften Idealisten der Anschauung und der Form die größte Volkstümlichkeit verschafften; gilt von André Theuriet aus Marly le Roi bei Paris (geb. 1830), einem feinfühligen Lyriker, welcher mit liebenswürdigen Natursinn klare Anmut verbindet, dessen Erzählungen wie „Gerhards Heirat", „Raimunde", „Das Blut des Finoël" u. a. an farbigen Schilderungen, psychologischen Feinheiten reich sind, aber einer starken und überzeugenden Erfindungskraft entbehren; gilt von Paul Deroulède aus Paris (geb. 1848), der sich mit seinen „Soldatenliedern" hauptsächlich an den französischen Patriotismus wendete und mit dem Schauspiel „Die Moabitin" den Spuren Borniers folgte; Albert Delpit aus New-Orleans u. a. Auch der träumerische Liederdichter André Lefèvre aus Provins (geb. 1834), sowie die waadtländischen Poeten Juste Daniel Olivier aus Eysins bei Nyon am Genfer See (1807—1876), dessen jüngerer Bruder, Jean Urbain Olivier, Eugène Rambert aus Montreux, müssen dieser Gruppe französischer Idealisten hinzugerechnet werden. Wäre dieselbe so bedeutungs- und zukunftslos, wie dies die herrschende Meinung annimmt, vermöchte sich aus dem Boden, auf dem sie steht, in der That keine große, schöpferische und gestaltungskräftige Natur mehr zu erheben, so würde die französische Litteratur einer Verrohung und Entgeistigung anheimfallen, welche im Interesse der allgemeinen Kultur tief beklagt werden müßte.

Allzuviel und allzustark ward auch die neueste italienische Litteratur von den in der französischen Litteratur vorherrschenden und siegenden Anschauungen beeinflußt, auch in Italien versuchte der Naturalismus mit der gesamten Poesie und Kunst der Jahrhunderte nicht bloß kritisch abzurechnen, sondern verächtlich aufzuräumen. Jedoch ging und geht der italienische Na-

turalismus oder „Verismus“ keineswegs vollständig und rein in der Nachahmung der Pariser Urbilder auf, birgt vielmehr Elemente nicht nur eigener Lebensbeobachtung, sondern auch eigenster, geistiger Grundstimmungen, umschließt italienische Gedanken und Überzeugungen. Auch kam es dem Verismus der italienischem Poeten zu gute, daß eine Fülle lebendiger Anschauungen, frischer, anmutiger, wie ernster und ergreifender Wirklichkeit überhaupt jetzt erst wieder in die Phantasie der Dichter traten, daß Lust und Bedürfnis des Neuen auf italienischen Boden keinen ausschließlichen Kultus der Häßlichkeit und Brutalität bedingten. Die Nachwallungen der romantisch-patriotischen, der realistisch-patriotischen Dichtung, die Einflüsse der besonderen italienischen politischen Parteikämpfe auf das litterarische Leben, brachten weitere Abweichungen vom französischen Naturalismus hervor, welche nicht gering angeschlagen werden dürfen.

Schon die eine Thatsache, daß an der Spitze des italienischen „Verismus“ ein großer lyrischer Dichter und nicht ein Romanschriftsteller steht, verdeutlicht den wesentlichen Unterschied, der, bei mancherlei Wechselwirkungen und Beziehungen, dennoch zwischen der neuesten litterarischen Entwicklung Frankreichs und Italiens obwaltet. Der hervorragendste Dichter, welchen die Italiener als den Genius ihrer neuen „wahren“ Poesie preisen: Giosuè Carducci aus Vildicastello bei Pietrasanta (geb. 1835), Professor an der Universität zu Bologna, trat schon in den fünfziger Jahren mit seinen ersten „Dichtungen“, 1865 mit der „Hymne an den Satan“ (unter dem Namen Enotrio Romano) hervor, denen er die „Neuen Gedichte Enotrio Romanos“, die „Barbarischen Oden“, „Jamben und Epoden“ folgen ließ, welche insgesamt den Eindruck einer durch und durch leidenschaftlichen, in Liebe und Haß, in Genuß und Entsagung gleich kräftigen Natur, den Eindruck überströmender Gesundheit hinterlassen. Zudem „hat Carducci mehr als eine Saite an seiner Leier, und wer des Cynismus, selbst des farben- und formenreichsten, überdrüssig wird, hat nur das Blatt zu wenden, um sein Auge am lieblichsten Idyll zu weiden, um der süßesten Elegie zu lauschen. Plastisch wie eine antike Statue und dabei farbenhell wie ein Rubens tritt die blonde Maria des Maremna-Idylls vor uns hin auf dem Hintergrund des gesunden, einfachen Bauernlebens im Stil des alten Latium. Beinahe einzig in der modernen italienischen Poesie ist die lyrische Verherrlichung des Weins, man wird an die Alten, an die besten unserer unzähligen deutschen Trinklieder erinnert.“ (Karl Hillebrand.) Genährt von eigentümlichen Natureindrücken, von mächtigem Lebensgefühl, hat Carduccis Lyrik einen großen Zug der Männlichkeit und Energie. Bis auf das hohle republikanische Pathos des Poeten, welches ihn gelegentlich zur Phrase verleitet und mit der gesunden Tüchtigkeit seiner sonstigen Lebensanschauung so wundersam kontrastiert, fesselt Carduccis Poesie zuerst und zuletzt durch die Schlichtheit und die Kraft charakteristischer Lebenswiedergabe. —

An Carducci schließt sich eine Schar jüngerer Poeten an, unter denen Olindo Guerrini (Lorenzo Stecchetti) aus Forli (geb. 1845) mit seinem „Hinterlassenen Liederbuch des Lorenzo Stecchetti“, in welchem ungebundene Sinnlichkeit vorwaltete, besonderes Aufsehen erregte.

Auch Arturo Graf, der Dichter der „Medusa“, G. d'Annunzio u. a. gehören dieser Gruppe an; ja selbst ein Gegner ihres politischen und religiösen Radikalismus, wie Vittorio Imbriani aus Neapel (geb. 1840), dessen „Prosodische Übungen“ sich als schwungvolle Dichtungen voll echten Gehalts erweisen, gleich Carducci ein hervorragender und feiner Kenner der älteren italienischen Litteratur, zeigt in der Kraft des Ausdrucks, in der charakteristischen Bildlichkeit und energischen Unmittelbarkeit seiner Sprache entschiedene Verwandtschaft mit den lyrischen Veristen. Nach „Wahrheit“ der Charakteristik und Gestaltung rang ferner der pessimistisch gestimmte, phantasievolle Dramatiker Pietro Cossa aus Rom (1834—1881), dessen Tragödie „Marius“, namentlich aber die Tragikomödie „Nero der Künstler“ („Nerone artista“), die Tragödien: „Messalina“, „Kleopatra“, „Cola di Rienzi“, „Die Borgia“, „Die Neapolitaner“ (welche letztere den unseligen gescheiterten Versuch von 1799 zur Errichtung einer parthenopeischen Republik zum historischen Hintergrund hat), die Wendung vom pathetisch-rhetorischen zum lebenswahren Drama bezeichnet. — Der Lyriker und Publizist Felice Cavallotti aus Mailand (geb. 1842), dessen „Politische Dichtungen“ und „Trümmer“ einen wilden Radikalismus atmeten, gab in den Dramen „Alcibiades“, „Die Messenier“ Schöpfungen, deren Naturalismus doch hauptsächlich in blendenden Situationen bestand, innerhalb deren mehr schwungvolle Rhetorik Raum fand, als sich mit der über alles gepriesenen Lebenswahrheit vertrug.

Der „Verismus“ auf dem Gebiete des italienischen Romans und der Novelle blieb bei einigen der vortrefflichsten Schriftsteller einfach ein poetischer Realismus, der am Schönen, am Charakteristischen, an der Erfassung tausend neuer Züge aus der Wirklichkeit, eine unverfälschte reine schöpferische Freude hatte und fast durchgehend erfreulich wirkte. So bei Edmondo de Amicis aus Oneglia bei Genua (geb. 1846), dessen Gedichte und Novellen, namentlich die prächtigen Geschichten im „Soldatenleben“ („La vita militare“) sich durch Frische und Feinheit auszeichnen; so vor allen bei Salvatore Farina aus Sorso in Piemont (geb. 1846), dem Verfasser der Sittenbilder: „Ein Geheimnis“, „Der Roman eines Witwers“, „Ein glücklicher Mann“, „Verborgenes Gold“, „Herr Ich“ („Il Signore Jo“), „Für den Ruhm!“ und der Folge von Familiengeschichten: „Mein Sohn“, „Liebe hat hundert Augen“, „Korporal Silvester“, welcher überall ein seltenes Talent für anmutige Darstellung des täglichen Lebens und liebenswürdige Gemütswärme, dazu einen feinen Humor bekundete. —

Als bewußter und absichtlicher Schüler des französischen Naturalismus trat Luigi Capuana aus Mineo im Neapolitanischen (geb. 1839) auf, dessen Jugenddichtung „Garibaldi“ einen ganz anderen Weg zu weissagen schien, als denjenigen, welchen Capuana dann in seinen Novellen „Frauenbilder“ und dem Roman „Giacinta“ einschlug. Ein Poet und Lebensdarsteller von energischer Kraft, welcher seine Wurzeln im Volksleben der heimatlichen Abruzzen hat, ist ferner Domenico Ciampoli aus Atessa (geb. 1855), unter dessen zahlreichen Erzählungen sich neben häßlichen und um jeden Preis charakteristischen,

auch einige Meisterstücke von echtem poetischen Gehalt finden. Die Romane Ciampolis „Diana“ und „Cicuta“ verraten hingegen ein Übergewicht der reflektierten Beobachtung über die unmittelbaren Eindrücke und die unmittelbare Gestaltung. — Den entschiedensten Zug zur Wiedergabe peinlicher Lebenswahrheit besitzt auch der talentvolle Giovanni Verga, der mit dem Roman „Helenes Gatte“ seinen Ruf in der neuesten italienischen Litteratur begründete.

Jene Richtung auf Lebenswahrheit, welche von allem Leben nur die Nachtseiten, von aller Kultur nur die Auswüchse, von allen Menschlichkeiten beinahe nur die Laster und Schwächen als „wahr“ erachtet und im Eifer mit der Fiktion und der schönfärbenden Überlieferung zu brechen, nur zu oft mit der Natur selbst bricht, erlangte vor allem in den Litteraturen des Nordens eine überwältigende Geltung. Nächst der französischen Litteratur war es in erster Reihe die neueste Litteratur Rußlands, welche der Siegesherrschaft des Naturalismus anheimfiel. Die Besonderheit der russischen Staats- und Lebenszustände förderte den jähen Übergang von dem poetischen, aber schon stark pessimistisch angehauchten Realismus zum Naturalismus, ein Übergang, welcher in der russischen Litteratur bereits in den sechziger Jahren stattfand. Der geheimnisvolle, aber tiefreichende Auflösungs- und Umwandlungsprozeß, welcher im Zarenreiche vor sich zu gehen scheint, das stumme, aber verzweifelte Ringen nach neuen Grundlagen des russischen Daseins, der ungeheure Widerstreit eines gewaltigen nationalen Selbstgefühls und einer völligen Verachtung der eigenen Zustände — sie alle halfen jene eigenartige, neurussische Litteratur zeitigen, welche, was auch ihre Berechtigung auf russischem Boden sein mag, nicht den Schatten einer Berechtigung hat, den übrigen europäischen Litteraturen als Vorbild und Pfadzeigerin gepriesen zu werden. Die der russischen Gesellschaft eigentümlichen Charaktere, Bildungen, Gesellschaftszustände, geistigen Richtungen und Konflikte sind durch eine so breite und tiefe Kluft von allem westeuropäischen, von allem deutschen Leben zumal getrennt, daß die Bewunderung der pessimistischen oder nihilistischen russischen Schriftsteller in Westeuropa immer einen Beigeschmack von Gewaltsamkeit behält. Die Wirkung auch ihrer bedeutendsten Schöpfungen ist so viel mehr eine pathologische, als poetische, daß wohl gesagt werden darf, der russische Naturalismus übertreffe in Bevorzugung des Krankhaften, Widrigen, des schlechthin Abscheulichen, den französischen noch um ein gutes Teil; während ihm, wie zu seinem Lobe gesagt sei, die Neigung zur faunischen Lüsternheit im allgemeinen fremd ist.

Aus der Menge der zu dieser Richtung gehörigen russischen Dichter und Schriftsteller sind als die bedeutendsten hervorzuheben: Nikolaus Nekrassow aus Podolien (1821—1877), von Haus aus ein hochbegabter Lyriker und poetischer Erzähler, welcher sich in seinem Drang nach Unmittelbarkeit der Empfindung, nach Anschaulichkeit und Wärme der Erzählung vor allem zum russischen Landvolk hingezogen fühlte und vor den rauhen und rohen Seiten des Lebens nicht zurückschrak; daneben ein scharfer Satiriker, der sich in der Beobachtung des russischen Lebens immer tiefer verbitterte, bis seine gesamte

Poesie sich in einen wilden Aufschrei gegen das ihn umgebende Dasein überhaupt verwandelte. Das düstere, hohnvolle Gedicht „Wer lebt gut in Rußland?“ enthält die Quintessenz eben dieser Poesie und hinterläßt einen unversöhnlich herben, tief einschneidenden Eindruck, jenen Eindruck, dessen Wiederholung die ganze litterarische Schule erstrebt, welcher Nekrassow angehörte.

Die Reihe der pessimistisch nihilistischen Romanschriftsteller (denn natürlich giebt auch der russische Naturalismus der erzählenden Prosa vor jeder andern Form den Vorzug) eröffnete Nikolaus Gerassimowitsch Tschernyschewskij (geb. 1828), dessen Roman „Was thun?“ dem Verfasser die Verurteilung zu lebenslänglicher Zwangsarbeit in Sibirien eintrug (Kaiser Alexander III. begnadigte ihn 1882), während das Buch von der russischen Jugend verschlungen und im Verschlingen bewundert ward. „Was thun“ offenbart den unklaren Fanatismus, der einen großen und nicht den schlechtesten Teil der russischen Gesellschaft ergriffen hat: die traumhaften Erwartungen durch den Bruch mit der seitherigen Weltanschauung und Sitte nun auch zu einem neuen, reinen, innerlich befriedigten Dasein zu gelangen; die Mischung von philosophischem Radikalismus und harter Realität in so vielen russischen Kreisen erscheint in diesem Roman in einer Reihe von Gestalten vorgeführt, welche freilich geringen Glauben an ihre Fähigkeit erwecken, die Welt oder auch nur die allernächsten Verhältnisse umzugestalten. Das unerquickliche Buch „gewährt denkwürdige Aufschlüsse über die Gedankenrichtung, der die in ihm geschilderten Menschen folgen, und über den Ursprung dieser Gedankenrichtung. Es verrät uns, daß jenes verhängnisvolle wilde Gerede von allem und einigem des russischen Müßiggangs, welches Turgenjew seiner Zeit im Roman „Rauch“ mit Meisterzügen schilderte, jederzeit ein System und eine Weltanschauung werden will. Die zahllosen abgerissenen Bemerkungen, die Zwischenreden des Verfassers von „Was thun?“ deuten darauf hin, daß er die letzte Konsequenz seiner Erzählungen entweder nicht ganz gezogen habe, oder nicht heraussagen dürfe. Da ist's denn natürlich, daß sich die gärende Jugend andere Konsequenzen gezogen hat, als vielleicht in Tschernyschewskijs Absichten lagen. Die historische Bedeutung des Romans liegt darin, daß er den ungeheuren Weg, der von der altrussischen Tradition, von den Zwangsgewöhnungen der Zeiten des Kaisers Nikolaus zu wirklicher innerer und harmonischer Freiheit zurückzulegen ist, als einen Sprung darstellte. Die unglaubliche Unklarheit der ganzen Vision entspricht den Träumen jener Gesellschaftsretter, die, um eine neue Kultur, eine Erde, da Milch und Honig fließt und Löwe und Lamm bei einander wohnen, herbeizuführen, nichts Besseres wissen, als zunächst die bestehende Kultur in Trümmer zu schlagen.“ (Stern.) Etwas gesünder und in seinem Naturalismus poetisch gestaltungskräftiger als Tschernyschewskij zeigten sich Alexei Pissemskij aus Ramanze im Gouvernement Kostroma (1820—1881), der Dichter des Volksschauspiels „Ein trauriges Schicksal“ und des Romans „Tausend Seelen“; und A. Michailow, dessen Roman „Panem et Circenses“ mit seiner leidenschaftlichen Wildheit und trotzigen Zuversicht auf das alleinige Recht der

revolutionären Jugend an ähnliche unreife Produkte der deutschen Litteratur gemahnt. Auch die Erzählungen von Michael Ssaltykow (pseudonym N. Stschedrin aus Kaljasin im Gouvernement Twer (geb. 1826), die „Unschuldigen Erzählungen", „Geschichte einer Stadt", das „Tagebuch eines Provinzialen in Petersburg", „Die Zeitgenossen", „Gott sei Dank der Tag ist vorbei", nicht nihilistisch, aber pessimistisch satirisch, und denjenigen der Frau Nadeschda Saiontschowskij, geborene Chwostschinskij aus Rjäsan, welche unter dem Namen W. Krestowskij schreibt und in Novellen wie „In Erwartung des Besseren", „Der Bariton", „Die Schauspielerin" die schaurige Hohlheit russischer Zustände, die Erbärmlichkeit der Empfindung und des Lebens mit der leidenschaftlichen Energie und der warmen Entrüstung einer Frauennatur darstellt, sie alle helfen den Eindruck verstärken, daß in dieser ganzen Litteratur die trostloseste Verzweiflung, die unbedingte Verachtung dessen, was sich der Beobachtung zunächst zeigt, vollkommen herrschend ist. Die beiden bedeutendsten Vertreter des russischen Naturalismus sind jedoch zwei Schriftsteller, welche beide einen europäischen Ruf gewannen und wesentlich dazu beitrugen, daß die allgemeine Teilnahme auf die dunklen Zustände und Vorgänge im Schoße der russischen Gesellschaft, auf geistige Anschauungen und Gärungen hingelenkt wurde, die uns nur bis zu einem gewissen Punkte verständlich sind und sein können. Der erste dieser Schriftsteller war Feodor Michailowitsch Dostojewskij aus Moskau (1818—1881), dessen litterarische Laufbahn mit dem Roman „Arme Leute" und einer Reihe kleinerer Erzählungen bereits in der Regierungszeit des Zaren Nikolaus begonnen hatte. Seine hervorragendsten Werke schrieb Dostojewskij erst, nachdem er infolge einer Verurteilung zur Sträflingsarbeit in Sibirien, von der ihn die Gnade Kaiser Alexanders II. 1856 befreite, den Kreis seiner Lebenskenntnis gewaltig erweitert und den Ernst seiner Lebensanschauung wesentlich vertieft hatte. Aus den unmittelbaren Eindrücken seiner sibirischen Verbannung und des Lebens mit Verbrechern gingen die „Erinnerungen aus dem Totenhaus" hervor. Ihnen folgten die Bilder aus dem Leben des Petersburger Proletariats „Die Erniedrigten" und der Roman „Verbrechen und Strafe" (Raskolnikow), welcher zu den eigentümlichsten, in seiner Weise größten Schöpfungen der neurussischen Litteratur gehört und auf dem düstern Hintergrunde des furchtbarsten Elends, des Elends der Gebildeten und Halbgebildeten, einen Doppelmord schildert, den ein Petersburger Student begeht und zu dem er sich durch hundert Trugschlüsse und falsche Anschauungen emporstachelt. Im Augenblick, wo er ihn begangen, wird ihm nicht nur die Beute dieses Mordes verächtlich und widerwärtig, sondern neben der verzweifelten Sorge um seine Sicherheit erwachen mit furchtbarer Gewalt das Gewissen und die natürliche Empfindung und treiben den unglücklichen Verbrecher unter tausend inneren Qualen, bei denen er umsonst sich selbst zu entrinnen strebt, der irdischen Gerechtigkeit in die Arme. Schon in „Schuld und Strafe" machte sich ein Hang zum Dunkel-Mystischen, Unbegreiflichen, daneben eine tiefe leidenschaftliche Ver-

achtung der von Europa empfangenen Bildung geltend, welche in späteren Romanen Dostojewskijs „Der Idiot“, „Der Sprößling“, „Die Gebrüder Karamasow“ die Überhand erhielt. —

Höher als der Verfasser von „Schuld und Strafe“ steht ein Naturalist wie Leo Nikolajewitsch Graf Tolstoi aus Jasnaja Polzana im Gouvernement Tula (geb. 1828), dessen bedeutendes Erstlingswerk, der die Ereignisse von 1812 schildernde Roman „Krieg und Frieden“, nicht nur ein großes episches Talent, sondern auch eine trotzig-selbständige Auffassung der Geschichte und des Menschenlebens bekundete. Wie ein gewaltiges Naturereignis, ein Orkan, in dem der Einzelne verdirbt oder besteht, den er aber jedenfalls über sich hinbrausen lassen muß, geht das Weltereignis über die Gestalten des Romans dahin. Gleich eigenartig als Tolstois Anschauung von Leben und Geschichte erscheint seine Charakteristik der Menschen, die russische Gesellschaft des Jahres 1812 ist in „Krieg und Frieden“ in eine völlig neue Beleuchtung gerückt und tritt uns in ihren Typen und Originalen in aller Deutlichkeit vor Augen. Mit dem Roman „Anna Karenin“ begab sich Tolstoi auf das Gebiet moderner Lebens- und Sittendarstellung. Durch schärfste Beobachtung der Wirklichkeit, Stimmungsreichtum, vollendete Kunst des Vortrags ausgezeichnet, stellt dieser Roman das Schicksal einer jungen Frau dar, welche, der Leidenschaft folgend, sich von einem ungeliebten Gemahl trennt und sich schließlich verzweifelnd und innerlich vernichtet, unter die Räder eines Eisenbahnzuges wirft. Die ganze Erzählung ist von höchstem Ernst und lebendig poetischem Mitgefühl mit den Charakteren und von dem unerbittlichen Wahrheitsdrang erfüllt, der vor dem Häßlichen und Abscheulichen nicht zurückschrickt, wenn er es auch noch nicht sucht und bevorzugt. Bis zum Suchen und Bevorzugen dessen, „was man und wär es auch geschehn, mit Nacht bedecken sollte“ gedieh Tolstoi in dem Schauspiel „Die Macht der Finsternis“, in welchem, wiederum mit gewaltiger Kraft und einzelnen Zügen echter Meisterschaft, ein Vorgang aus dem russischen Bauernleben so gräuelvoll, so markdurchschneidend, so entsetzlich, aber auch so wahr und so folgerichtig, als nur immer möglich, ergriffen und gestaltet ward. Der einzige Lichtstrahl, welcher in die Nacht dieser dumpfen Roheit, dieser wüsten Leidenschaft fällt, ist das Erwachen des Gewissens und der primitivsten religiösen Empfindung.

Die gesamte russische Litteratur der Gegenwart erscheint sonach von der naturalistischen und einer sozialistischen Richtung beherrscht, welche mit der tiefreichenden Gärung des russischen Volksdaseins in unmittelbarem Zusammenhange steht. — Obschon die eine Gruppe dieser naturalistischen Schriftsteller in der unbedingten Zerstörung des Bestehenden, in der nihilistischen Revolution das Ideal erblickt, die andere in der Erneuerung des Glaubens und der demütigen Unterordnung unter altgeheiligte Vorstellungen die Erlösung sucht, so stimmen beide darin überein, die Welt als ein Jammerthal, das Leben als eine kaum zu tragende Last, das Menschenherz als verdorben und bös von Grund aus darzustellen. In diese Anschauung lassen sich die stärkeren Talente mehr oder minder hineinziehen, es fehlt natürlich

nicht an einzelnen Vertretern einer entgegengesetzten, aber sie bedeuten künstlerisch und litterarisch weit weniger als die Nekrassoff, Tschernyschewskij, Dostojewskij und Tolstoi. Zu diesen Vertretern gehören der Lyriker und lyrische Dramatiker Apollon Nikalojewitsch Maikow aus Moskau (geb. 1821), wegen seiner Formstrenge und Versbildung oft mit Platen verglichen, Verfasser eines lyrischen Dramas „Zwei Welten", welches den vielbehandelten Konflikt der aufgehenden christlichen mit der sinkenden heidnischen Welt neu darzustellen unternimmt; Jakob Petrowitsch Polonsky aus Rjäsan, ein letzter Schüler Puschkins; P. A. Walujew aus Moskau, der Verfasser des elegant geschriebenen, die russische höhere Gesellschaft einmal wieder mit Teilnahme und in freundlicherem Licht darstellenden Romans „Lorin"; der Liederdichter A. Fet, lauter Namen, die über Rußland kaum hinausgeklungen sind. —

Neben der russischen erscheint die neueste norwegische Litteratur als bevorzugte Pflanzstätte des reinen Naturalismus. Hier galt und gilt der ältere der beiden herrschenden norwegischen Dichter als die vorbildliche und maßgebende Erscheinung, vorbildlich und maßgebend nicht bloß für Norwegen. Ibsen war noch vor Björnson in der Litteratur aufgetreten, aber seine Erfolge blieben so lange hinter denen Björnsons zurück, als ihn die Gemeinde des pessimistischen Naturalismus noch nicht zu ihrem Haupt und Führer erkoren hatte. Henrik Ibsen aus Skien in Telemarken (geb. 1828), seit 1864 im Ausland, meist in Italien und Deutschland lebend, ist ein Dichter, dessen Ringen nach unbedingter, innerer Wahrheit der Menschendarstellung ursprünglich keineswegs mit den Bestrebungen des spezifischen Naturalismus in eins fiel, dessen tödlicher Haß gegen Lüge und Phrasentum jedoch und dessen in der Schilderung der heimatlichen Welt scharfer, fast unbarmherziger Realismus einer stark pessimistischen Grundstimmung in seinem Schaffen mehr und mehr das Übergewicht einräumten. Während er sich die „Revolution des Menschengeistes" als eigentliche Aufgabe setzte, während es nach seinem Wort höchste Pflicht des Menschen ist und bleibt, „nicht nach allgemeinen Lehren und Vorschriften zu leben, sondern das Leben zu wagen nach den Forderungen unserer eigensten Natur", überwältigten den Dichter, der entschiedener als ein anderer den Einzelnen an seinen Willen verwies, die Zweifel an der Freiheit eben dieses Willens, an der Möglichkeit sich selbst zu bestimmen und diese Zweifel verliehen seinen Dichtungen bald eine Färbung des Düsteren, Rätselvollen, bald einen Beigeschmack des Herben und Bitteren, welche die starken Vorzüge Ibsens: seine mächtige Phantasie, seine sichere Gestaltungskraft, seine Fähigkeit, in knappen Worten das Innerste zahlreicher Charaktere zu enthüllen, beeinträchtigten. — Die Jugenddichtungen Ibsens, der, abgesehen von einer kleinen Reihe lyrischer Gedichte, sich ausschließlich der dramatischen Form für die Darstellung seiner Anschauungen bediente, waren „Frau Inger von Oestraat", „Nordische Heerfahrt", „Die Kronprätendenten", an sie schlossen sich die philosophisch-tiefen und phantasievollen Dichtungen „Brand" und „Peer Gynt" an. In dem großen zu Julian Apostatas Zeiten spielenden

Drama „Kaiser und Galiläer“ ergriff Ibsen noch einmal einen weltgeschichtlichen Stoff. Sonst aber verfolgte er mit Energie den Pfad, nur das Leben der Gegenwart mit dem Hintergrund seiner norwegischen Heimat darzustellen. Dem satirischen Lustspiel „Die Komödie der Liebe“ folgten seit 1869 die Schauspiele: „Der Bund der Jugend“, „Die Stützen der Gesellschaft“, „Nora“, „Ein Volksfeind“, „Gespenster“ („Gjengangere“), „Rosmersholm“, „Die Wildente“ alle in knapper, eigentümlich gedrängter, schwerwiegender Prosa geschrieben, alle ihre Spitze und Schneide gegen das kehrend, was Ibsen als Konventionalität, als Lüge der Gesellschaft erscheint. Die Grundanschauung Ibsens ist in erster Linie den heimatlichen Zuständen feindlich, seine Spiegelung des Lebens beginnt immer mit norwegischen Eindrücken und Erlebnissen, aber niemand wird diesen Schöpfungen die Allgemeinbedeutung absprechen, niemand verkennen, daß die durchaus individuellen, dramatischen Gestalten Ibsens, deren fast jede einen vollen Lebensroman hinter sich hat, trotz ihrer norwegischen Beimischung einen allgemein menschlichen Kern enthalten. Daß die Phantasie des Dichters sich in Handlungen und Gestalten meist, wenn auch nicht ausschließlich der Nachtseite des Lebens zukehrt, daß Ibsen in der heutigen Welt überall nicht nur Heuchelei und verächtliche Schwäche, sondern auch den unablässigen Sieg der Heuchelei und Schwäche erblickt, hat ihn in eine eigentümlich isolierte Stellung gedrängt. Der demokratische Optimismus seiner Landsleute will den bitteren Naturalismus wohl in der Zeichnung von Königen und Aristokraten, aber nicht in der Zeichnung bürgerlicher Kreise und Menschen ertragen. Gleichwohl gewann Ibsen je länger um so stärkeren Einfluß auf einen Teil der neueren norwegischen und dänischen Litteratur.

Als der bedeutendste naturalistische Erzähler Norwegens, der mit Ibsen die pessimistische Auffassung der Wirklichkeit, mit Björnson den politischen Radikalismus gemeinsam hat, erscheint Alexander Kjelland aus Stavanger (geb. 1849), dessen erste realistische Novellen schon die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkten und der in den beiden Erstlingsromanen „Schiffer Worse“ und „Garman und Worse“ das norwegische Leben einer kleinen Stadt mit seinen Gesellschafts- und Bildungsgegensätzen, seiner Kaufmanns- und Schifferaristokratie, seinen Haugianern und Pietisten, mit glänzendem Talent darzustellen begann. Der Naturalismus, die angeblich treueste Beobachtung der Wirklichkeit, schloß bei diesem Autor eine herbe, tendenziöse Charakteristik gewisser Gesellschaftsklassen nicht aus. Im Roman „Arbeiter“ („Arbeidsfolk“) werden die wirkliche Arbeit, die Kjelland nur im harten Schaffen der Hände erblickt und die Scheinarbeit des Beamtentums, der Gelehrten, in so absichtlicher Weise einander gegenübergestellt, daß man mit Recht sagen darf, es gebe kein Land der Welt, wo so genährte Drohnen so armen und hilflosen Arbeitsbienen gegenüberstehen, wie es nach Kjellands Darstellung in Norwegen der Fall sein soll. Zeigte sich Kjelland in diesem Roman und in dessen mitleidslos häßlichen und widrigen Einzelszenen am stärksten von seinem französischen Meister und Vorbild abhängig, so erwies er sich in den drei zusammenhängenden

größeren Erzählungen „Gift“, „Fortuna“ und „St. Johannistag“, welche alle drei in derselben kleinen norwegischen Stadt, denselben Lebenskreisen spielen und mit einzelnen ihrer Gestalten auf „Garman und Worse“ zurückweisen, wiederum bedeutend selbständiger. Die feindselige Abneigung Kjellands gegen bestimmte Gesellschaftskreise, gegen alle nicht echt norwegischen Naturen verleugnet sich auch in Erfindung und Gestaltung dieser Romane nicht; der Zug zum Häßlichen, Unerquicklichen aber ist minder stark als in „Arbeiter“, wenn auch noch immer stark genug, daneben fehlt es nicht an ergreifenden Szenen und Meisterschilderungen. — Ein verwandter Geist erfüllte die wenigen Arbeiten des früh verstorbenen Kristian Elster (1840—1881), welcher Novellen und die Romane: „Tara Trondal“ und „Gefährliche Leute“ hinterließ. — Völlig nach der Pariser Vorschrift, welche die Natur vor allem im Ekelhaften und Brutalen zu suchen gebietet, arbeitet Christian Krogh, der Verfasser des künstlich zur Bedeutung aufgebauschten, im Grunde höchst armseligen Buches „Albertine“.

Gleichzeitig mit dem Auftreten der modernsten Schule in Norwegen begann auch innerhalb der dänischen Litteratur eine Gruppe jüngerer Poeten eine gewissermaßen naturalistische Richtung einzuschlagen. Die dänische Natur selbst, wie die Tradition der dänischen Litteratur, verhinderten hier allerdings die sklavische Nachahmung Zolas; die moderne Schule der dänischen Poesie ging über die Grenze eines entschiedenen Realismus, der vor dem charakteristisch Häßlichen nicht zurückschrak, aber das Schöne und Anmutige keineswegs prinzipiell ächtete, kaum jemals hinaus. Als Hauptvertreter der in Rede stehenden Richtung gelten der Landschaftsmaler und Dichter Henrik Holger Drachmann aus Kopenhagen (geb. 1846), welcher zunächst mit den frischen Bildern „Von der Grenze“ den Beifall des dänischen Publikums gewann. Drachmanns „Gedichte“, vor allen die Sammlung „Jugend in Gedicht und Sang“, haben trotz wilder Leidenschaftlichkeit und gärender Unreife der Empfindung, das Verdienst lebendiger Bildlichkeit und frischer Kraft des Ausdrucks, seine Märchendichtungen „Die Prinzessin und das halbe Königreich“, „Im Osten von der Sonne, im Westen vom Mond“ bekundeten wirkliche Phantasie; unter seinen Erzählungen verdienen diejenigen aus dem Leben dänischer Fischer- und Seeleute „Auf Seemanns Treu und Glauben“, „Paul und Virginie unter nördlichen Breiten“ den Vorzug. — Sophus Kristian Schandorph aus Ringsted (geb. 1834), in seinen Erstlingsdichtungen noch ein Nachromantiker, schlug mit den Erzählungen und Skizzen „Aus der Provinz“ und den Romanen „Ohne Mittelpunkt“ und „Armes Volk“ den Weg zu jener pessimistischen Schilderung der bestehenden Gesellschaft, zur litterarischen Bekämpfung sozialer Übelstände ein, welche an die Stelle poetisch künstlicher Aufgaben treten sollen. Das Gleiche gilt von Christian Topsöe aus Skjädskjör auf Seeland (1840—1881), dem Verfasser des „Jason mit dem Goldnen Vlies“ und der „Bilder der Gegenwart“, denen vor allem die scharfe Beobachtung des Unerfreulichen zu Grunde liegt.

Pessimistischer gestimmt, als alle Vorgenannten, dabei jedoch auch bedeutender, geistig feiner organisiert, eine tief unglückliche, aber fesselnde Dichternatur, trat Jens Peter Jacobsen aus Thisted am Limfjord (1847—1885) in die dänische Litteratur. Schon seine eigentümlich düster gestimmten, aber farbenreichen, anschaulichen „Novellen", die historische Erzählung „Frau Marie Grubbe", ein Lebensbild aus dem siebzehnten Jahrhundert, der bedeutende, wenn auch durch und durch trostlose Roman „Niels Lyhne", der aus der Empfindung stammt, daß es so schwer zu leben wie zu sterben sei, offenbaren die trübe Seelenstimmung des Dichters, zugleich jedoch den reineren Wahrheitsdrang, den tiefen Blick für Anmut, Schönheit, ebensowohl als jenen für die Not des Daseins und die unselige Beschränktheit der menschlichen Natur.

Der neuesten Schule gehören ferner der Dramatiker und Erzähler Karl Gjellerup, der in Ibsens Spuren wandelnde Dramatiker Eduard Brandes (Bruder des gefeierten und auf die neueste Entwickelung der nordischen Litteraturen den stärksten Einfluß übenden Litterarhistorikers Georg Brandes), der feuilletonistisch zerfahrene Hermann Bang u. a. an.

Ein andres Bild als die norwegisch-dänische bietet die neueste schwedische Litteratur. Die Wirkungen Runebergs und seines frischen Realismus waren hier allmählich tiefer gegangen; die traditionelle Romantik, welche immer weniger aus den Quellen des Lebens und immer mehr aus dem Brunnen litterarischer Muster schöpfte, verlor auch in Schweden an Geltung und Ansehen. Immerhin zeigte sie sich hier langlebiger und widerstandsfähiger als im benachbarten Norwegen. Der nationale politische Gegensatz, welcher sich zwischen den beiden Unionsländern nach und nach herausstellte, verhinderte, daß die schwedische Litteratur rückhaltslos in die geistige Entwickelung der beiden andern skandinavischen Länder hineingezogen ward. An der Richtung einer Gruppe schwedischer Dichter hatten ebensowohl politische Anschauungen als ästhetische Gewöhnungen Anteil und der künstlerische Idealismus fiel hier mit der Abneigung gegen den nordischen Radikalismus zusammen. Als Vertreter der romantisch-konservativen schwedischen Poesie erlangte vor Andern Karl David von Wirsén aus Stockholm (geb. 1842), gegenwärtig Sekretär der schwedischen Akademie der Achtzehn, Geltung, in seinen Gedichten, in den Sammlungen „Lieder und Bilder" und „Von Bethlehem bis Golgatha" (religiöse Gesänge) durchaus in den Weisen älterer Dichter und der herkömmlich poetischen Vorstellungsweisen wandelnd, aber nicht ohne innige Empfindung und glücklichen sprachlichen Ausdruck derselben; in gleicher Richtung bewegt sich der Lyriker, poetische Übersetzer und Dramatiker Johann Eduard Bäckström (geb. 1841), dessen lyrische Gedichte, poetische Erzählungen und kleinere Schauspiele, namentlich aber das Trauerspiel „Dagvard Frey", beifällig aufgenommen wurden.

Eine bedeutendere und vielversprechendere Entwickelung der schwedischen Dichtung knüpfte sich an Dichter an, welche entschlossener neue Pfade der Anschauung, der Empfindung und des Ausdrucks einschlugen. Als der hervorragendste unter diesen jüngeren Dichtern erwies sich Graf Karl Johann

Snoilsky aus Stockholm (geb. 1841), welcher in vier Sammlungen lyrischer und erzählender Gedichte große Phantasie, reiche sinnliche Anschauung, leidenschaftliche und tiefe Empfindung, ernstes, oft schwermütiges Gedankenleben, erwies und der schwedischen Dichtersprache einen Strom frischer Unmittelbarkeit, bildlicher Kraft und geistvoller Kühnheit zuführte. Als echte poetische Natur der Schönheit und Anmut des Lebens zugewandt, verschließt Snoilsky seine Augen gleichwohl vor den Nachtseiten des Lebens und der modernen Entwickelung nicht, sein Realismus wird jeder Erscheinung gerecht und weckt die im Gewöhnlichen und Alltäglichen schlummernde Poesie mit der gleichen Sicherheit, wie die im Ungemeinen liegende. In der poetischen Erzählung, in Ballade, Sage, poetischem Bild, wie im ernsten Stimmungsgedicht ist Graf Snoilsky von gleicher Originalität, das sprachliche Verdienst seiner Lyrik wiegt gleich mit dem inhaltlichen. Ein entschiedenes Talent erstand der schwedischen Litteratur auch in Albert Ulrik Bååth, dem Kenner der isländischen Sage und Skaldenpoesie, dessen eigne Gedichte frische Realität der Anschauung und energische Selbständigkeit der poetischen Sprache bekunden. Auch der Finnländer Karl August Tavastjerna (geb. 1860), darf den schwedischen Dichtern hinzugezählt werden, welche wieder unmittelbar aus der Fülle des Lebens und der Anschauung heraus dichten und gestalten. Die erzählende Litteratur mit dem Anspruch auf tiefern Gehalt und künstlerisches Gepräge, gewann in den Schriften von Anna Charlotte Edgren, geb. Leffler aus Gotenburg (geb. 1849), wirkliche Bereicherung, ihre Novellen „Aus dem Leben“, zeichnen sich neben glücklicher Beobachtung und Wiedergabe des Wirklichen, durch einen Zug frischen Mitlebens, Mitempfindens, durch lebendige Anmut des Vortrags aus. Frau Edgren bearbeitete auch auf Grund ihrer novellistischen Erfindungen einige erfolgreiche Schauspiele. In ähnlicher Richtung schuf die Novellistin Maria Victoria Benedictsson (geb. 1850), welche unter dem Pseudonym Ernst Ahlgren die Novellen „Aus Schonen“ und den realistischen Roman „Baar Geld“ und „Frau Marian“ veröffentlichte.

Der neuesten Periode der schwedischen Litteratur gehören ferner einige poetische Erzähler, Lyriker, und beschreibende Poeten an, welche durch Naturell, Bildung und sprachlichen Reiz über die Masse poetischer Nachahmer hervorragten. Von diesen Talenten sind hervorzuheben: König Oskar II. von Schweden (geb. 1829), dessen patriotisch-kräftige Dichtungen „Der schwedischen Flotte!“ und eine Reihe lyrischer Gedichte ihm einen Platz in der schwedischen Litteraturgeschichte, wie in der Empfindung der Lebenden sichern; der verdiente Architekt Fredrik Wilhelm Scholander aus Stockholm (1816—1881), welcher in den „Novellen in Oktaven“, Künstlergeschichten in Versen in frischen Farben und mit lebendigen Zügen gab, der als poetischer Übersetzer von Moores Irischen Melodien und Shakespeares Sonetten ausgezeichnete Ästhetiker und Kunsthistoriker Karl Rupert Nyblom (geb. 1832), dessen Gedichte liebenswürdige Frische und lebendige Phantasie bekunden.

Vorkämpfer und Hauptvertreter des materialistischen und cynischen Naturalismus in Schweden, welcher durch den Widerstand und die Abneigung, die ihm begegneten, nur zu weitern äußersten Wagnissen gesteigert ward, war und ist Johann August Strindberg aus Stockholm (geb. 1849), der als Dramatiker und Erzähler seine Laufbahn mit Schauspielen und Skizzen begann, welche als vielversprechende Talentproben angesehen wurden. Schon mit dem Schauspiel „Meister Olof", vor allem aber mit den Erzählungen „Das rote Zimmer", deren Unter- und Hintergrund das Stockholmer Künstler- und Schriftstellerleben bildete, das hier in die Beleuchtung der Pariser Bohême gerückt ward, betrat er die Pfade, auf die ihm freilich nur Wenige folgen mochten. Von seinen spätern Schöpfungen, den Schauspielen „Herrn Bergts Hausfrau", dem satirischen Lustspiel „Glückspeters Reisen", der Erzählungsammlung „Heiraten", den Novellen „Utopien und Wirklichkeiten", dem Roman „Der Sohn der Dienstfrau", erregten die meisten ebensoviel Anstoß und Erbitterung als Teilnahme; auch Strindberg gehörte zu den Naturalisten, welche die Wirklichkeit vorzugsweise in den häßlichen und unerquicklichen Erscheinungen des Daseins suchen. Ein Schüler und Nachfolger Strindbergs ist Gustav von Geijerstam (geb. 1858), dessen Erzählungen „Naßkalt", „Armes Volk" und der Roman „Erich Grane" echte Produkte einer Schule sind, welche in die Darstellung des Elends und der unleugbaren Mißstände des Lebens ihren eigentlichen Triumph setzt.

Die kleineren Litteraturen des östlichen Europa, welche naturgemäß den Einflüssen der Grundströmung in den Hauptlitteraturen offen liegen, erhielten in den beiden jüngsten Jahrzehnten gleichfalls eine Reihe von Vertretern der pessimistischen Weltbetrachtung und Lebensdarstellung, des äußersten Realismus und Naturalismus, neben denen sich gleichwohl überall anders geartete und gerichtete Begabungen geltend machten.

Dies gilt mit geringen Unterschieden von der jüngsten böhmischen, magyarischen, neugriechischen Litteratur. Als Vertreter in den modernsten Bestrebungen in der tschechischen Litteratur werden gerühmt Emil Bohuslaw Frida (Pseudonym Jaroslaw Vrchlicky) aus Laun (geb. 1853), ein Lyriker und Epiker von pessimistischer Grundstimmung, dessen Gedichtsammlungen „Aus den Tiefen", „Geist und Welt", „Symphonien", „Probleme" und „Prospektiven", dessen epische Gedichte „Vittoria Colonna", „Twarbowski", „Hilarion", dessen Dramen „Drahomira", „Odysseus Tod" und „Julianus Apostata" endlich, den Schüler Viktor Hugos nicht verleugnen; Swatopluk Cech aus Ostrodek (geb. 1846), realistischer als Vrchlicky, Erzähler in Versen und in Prosa, Dichter der poetischen Erzählungen „Die Adamiten" und „Waclav von Michalovich", „Der Tscherkesse", und des Idylls „Im Schatten der Linde", Verfasser einer Reihe von Prosaerzählungen, welche böhmisches Leben treu und deutlich, mitunter auch derb und herb wiedergeben und von den Landsleuten Cechs ebenso um ihres Stils, als um ihres Lebensgehalts willen gepriesen werden; Jan

Neruda aus Prag (geb. 1834), der „böhmische Heine“, dessen „Kosmische Lieder“ indes viel unselbständiger erscheinen, als seine „Arabesken“, „Kleinseitner Geschichten“, „Unterschiedliche Leute“, bei denen zwar auch Heines Reisebilder Modell gestanden haben, die aber durch scharfe Beobachtung und lebendige Charakteristik des böhmischen, national-tschechischen Lebens ausgezeichnet sind. Unter den böhmischen Dramatikern, welche dem Prager tschechischen Nationaltheater ein Repertoir zu geben trachten, gilt Emanuel Bozdech aus Prag (geb. 1841) als der bedeutendste. Seine Lustspiele „König Cotillon“, „Der Weltbeherrscher im Schlafrock“, „Die Prüfung des Staatsmanns“ sind Scribes historischen Lustspielen direkt nachgebildet; das Schauspiel „Die Abenteurer“ nimmt die Prager Zustände der Zeit Kaiser Rudolfs II. zum interessanten Hintergrunde. Neben Bozdech versuchten sich Franz Jekábek aus Sobotta (geb. 1836) mit der Tragödie „Des Menschen Sohn“, mit dem Drama „Der Diener seines Herrn“ und Lustspielen wie „Die Wege der öffentlichen Meinung“ in allen dramatischen Formen.

Dem französischen Naturalismus näherten sich einige jüngere Erzähler. Während ältere Realisten wie Adolf Heyduk aus Prag (geb. 1835) in der poetischen Erzählung „Der Holzhauer“, die Novellistin Bozena Nemcová (1820—1862) in ihren Dorfgeschichten aus dem Böhmerwalde, die Romanschriftstellerin Johanna Muzákowá (Karoline Svietla) in den frischesten und besten ihrer allzu zahlreichen Romane sich erfolgreich bemühten, tschechische Besonderheiten und Volkstypen zu poetischer Wirkung zu erheben, setzten einige vermeintliche Genies ihren ganzen vermeintlichen Ehrgeiz darein, ohne Sinn für das Wahre und mit vorentschiedener Neigung für den grellen Effekt den Zolaismus auch an der Moldau einzuführen und zu pflegen.

Der neuesten magyarischen Litteratur blieben der moderne Pessimismus und der sich selbst wie die Natur übertrumpfende Realismus, welcher Naturalismus getauft wurde, um so weniger erspart, als auch diese Litteratur, trotz aller scharf nationalen Tendenzen und verhältnismäßig günstiger Vorbedingungen, keine völlig selbständige zu sein und zu werden vermochte. Der poetische Pessimismus erhielt in Emerich Madách aus Alsó-Sztregova im Neograder Komitat (1823—1864) einen vielgepriesenen Bahnbrecher. Sein philosophisch-lyrisches Gedicht „Die Tragödie des Menschen“, in welchem Adam im Paradies im Traume die düstern Geschicke der Menschheit über Jahrtausend hinweg schaut, zeigt sich nicht ohne eine gewisse Großartigkeit und Kühnheit der Phantasie. Als hervorragender Poet bewährte sich ferner Paul Gyulay aus Klausenburg (geb. 1826), dessen „Gedichte“ zwar frische Lieder und Balladen einschließen, der aber mit dem großen satirischen Zeitgedicht „Romhányi“ (noch unvollendet) in die Pfade des Byronschen „Don Juan“ und der Weltverachtung einlenkte. Ludwig von Doczy aus Ödenburg (geb. 1845) bethätigte als Lyriker und Dramatiker mit dem Lustspiel „Der Kuß“ und der Tragödie „Der letzte Prophet“ eine Hinneigung zu romantischer und idealistisch rhetorischer Poesie, mit der er ziemlich allein stand.

Keiner der genannten Dichter indes konnte an Popularität, an außerordentlicher Wirkung auf die Gebildeten und die Massen zugleich mit dem fruchtbaren und phantasiereichen Erzähler verglichen werden, der abwechselnd Romantiker, Realist, ja Naturalist, der Beherrscher der Litteratur, der „König der ungarischen Erzählung" ward. Maurus Jókai aus Komorn (geb. 1825) bethätigte seine unerschöpfliche Fabulierlust in historischen und phantastischen, genrebildlichen und humoristischen Romanen, von denen „Die Türken in Ungarn", „Ein ungarischer Nabob", „Siebenbürgens goldenes Zeitalter", „Schwarze Diamanten", „Die armen Reichen", „Die Narren der Liebe", „Der neue Gutsherr", „Ein Goldmensch", „Der Roman des kommenden Jahrhunderts", „Das namenlose Schloß", „Die böse Seele", „Des Himmels Schleudersteine", „Rab Raby" als besonders charakteristisch für die Vielseitigkeit, die wechselvolle Beweglichkeit Jókais gelten mögen. Neben Jókai half Siegmund von Kemény aus Maros-Kapud (1816—1875) den ungarischen realistischen Roman mit „Mann und Weib", „Liebe und Eitelkeit", „Wilde Zeit" begründen. — Schritt für Schritt trieben dann die realistischen Novellisten wie Dramatiker Ungarns dem Naturalismus oder der industriellen Vielproduktion mit leicht naturalistischem Anhauch entgegen. Daß in den Darstellungen aus der Gegenwart die politisch-parlamentarischen Kämpfe und Händel eine allzugroße Rolle spielen und dadurch abstrakte, unlebendige Erörterungen einen breiten Raum einnehmen, war eine unvermeidliche Konsequenz der ungarischen Verhältnisse. Als Urheber solcher Darstellungen begegnen wir Koloman Tóth aus Baja (1830—1881), dem Verfasser der dramatischen Dichtungen „Eine Königin" und „Frauen in der Politik"; Eduard Tóth aus Putark im Gömörer Komitat (1844—1876) mit den Schauspielen „Der Dorflump", „Der Drehorgelmann und seine Familie" und „Die Abgeschobene"; dem talentvollen Novellisten und Lustspieldichter Stephan Toldy aus Pest (1844—1879), dessen Hauptleistungen die Lustspiele „Die guten Patrioten" und „Neue Menschen" lebendige Gestalten und satirische Bilder aus dem ungarischen politischen Leben und Treiben der Gegenwart entwarfen. Die Reihe der naturalistischen Erzähler im strengeren Sinn beginnt mit Aloys Degré, dem Verfasser des Romans „Daheim", welcher die Geschichte eines jungen Magyaren erzählt, der als Sohn eines Flüchtlings von 1849 in Amerika geboren ist und nach dem Wunsch und Willen seines Vaters in die alte Heimat zurückkehrt, und hier in voller Verzweiflung der unbarmherzig geschilderten allgemeinen Korruption gegenübersteht. Hierher gehört ferner Ludwig Abonyi mit den „Geschichten aus dem Alföld", Darstellungen aus dem ungarischen Volksleben, die zuweilen kräftig und glücklich sind, obschon der Schriftsteller die breite Vorführung häßlicher und widriger Szenen so wenig scheut, wie die meisten „Naturalisten". Als beste dieser Erzählungen erscheint „Die Weihnacht des alten Futyü". Ferner Gregor Csiky aus Pankota (geb. 1842) mit den Erzählungen „Aus dem Leben" und „Photographien" und mehreren Lustspielen wie „Das Orakel",

„Der Unwiderstehliche“, „Der Mißtrauische“ und dem Drama „Die Proletarier“; E. Jacob mit dem widrigen Roman „Der Weg des Verbrechens“ u. a.

Bis in die neugriechische Litteratur hinein pflanzten sich die Wirkungen der neuesten französischen Anschauungs- und Darstellungsweise fort. Zwar der hervorragendste lebende Dichter Griechenlands Alexandros Risos Rangabé aus Konstantinopel (geb. 1810), lange Jahre hindurch griechischer Gesandter in Paris und Berlin; lyrischer, epischer, dramatischer Dichter und Novellist, zeigte sich in seinen zahlreichen Werken, unter denen das epische Gedicht „Stephanos“, die Tragödien „Die dreißig Tyrannen“ und „Dukas“, das politische Lustspiel „Die Hochzeit des Kutrulis“, einzelne Novellen und vollendet schöne lyrische Gedichte ausgezeichnet werden müssen, gewiß mehr als ein geistvoller Eklektiker, denn als Naturalist. Auch die lyrischen Dichter Theodorus Orphanides und Johannes Karasutsas hielten sich von der Nachahmung der Pariser Vorbilder frei.

Als völlig neu trat in die Reihe der europäischen Litteraturen schließlich die rumänische (dakoromanische) Litteratur, deren erste bedeutsame Lebensäußerungen zumeist erst im letzten Menschenalter und namentlich in den beiden jüngsten Jahrzehnten erfolgten. Der Sprache nach in den Kreis der romanischen Litteraturen gehörig (obschon keine andere romanische Sprache in gleichem Maße von fremden, namentlich slavischen Bestandteilen durchsetzt ward, als das Dakoromanische), entsprang die rumänische Litteratur einem Volksleben, welches bis vor kurzem in stärkster Weise das Gepräge orientalischer Herrschaft, jahrhundertelanger Unkultur, verworrener Zustände trug. In der langen litteraturlosen Zeit, in welcher in der Moldau, Wallachei und dem rumänisch sprechenden Teil Siebenbürgens nur Predigten und Andachtsbücher geschrieben wurden, neben denen eine reiche Zahl von Volksliedern von Mund zu Mund ging, kämpften slawische, deutsche und französische Einflüsse um die dürftigen Anfänge einer rumänischen Bildung. Das Beste in diesem Chaos blieb das immer stärker sich regende Bewußtsein, daß rumänisches Land und Volk zu Europa gehöre und den Anschluß an den Westen wieder gewinnen müsse. Die älteren poetischen Versuche in rumänischer Sprache von J. Vicarescu, Grigoric Alexandrescu (geb. 1812), Konstantin Rosetti (geb. 1816) und A. Doniteu, welche in Liedern, rhetorischen Gedichten, Fabeln und kleinen Erzählungen die Bildungsfähigkeit ihrer Sprache erprobten, wurden vorzugsweise deutschen und französischen Mustern nachgedichtet, und dabei sehr unbefangen selbst auf Lafontaine und andere Häupter des französischen Klassizismus zurückgegriffen. Als eigentlicher Begründer der neurumänischen Litteratur, dessen Thätigkeit schon vor der Gründung eines selbständigen rumänischen Staates und vollends vor der Erhebung dieses Staates zu einem eigenen Königreich sehr bedeutende Wirkungen erzielte, seit diesen historischen Ereignissen aber immer größere Geltung gewann, darf man den Moldauer Basil Alecsandri (geboren 1821) ansehen, welcher durch seine Sammlung und Herausgabe der rumänischen Volkslieder und Volkssagen (Poesie populari; 1852) sich

selbst und anderen den Boden selbständiger poetischer Entfaltung bereitete. Alecsandris eigene Gedichte (zum Teil von Carmen Sylva, der poetisch begabten Königin Elisabeth von Rumänien verdeutscht) enthalten vortreffliche Balladen und Legenden, idyllische Szenen und kräftige Lieder (unter letzteren namentlich auch die Kriegslieder aus dem russisch-türkischen Kriege), in den Hymnen, odenähnlichen Dichtungen, wie dem vielgerühmten Preisgesang auf die Herrlichkeit der lateinischen Rasse, nähert sich der Rumäne Viktor Hugo. Auch Alecsandris Lustspiele und das Sittendrama „Die Bojaren" verleugneten französische Vorbilder nicht. Nächst Alecsandri erwarb sich Jacob Negruzzi aus Jassy (geb. 1843), der Sohn des Humoristen und poetischen Übersetzers Konstantin Negruzzi, durch Idylle und Balladen, hauptsächlich aber durch seine „Kopien nach der Natur" und den Roman „Mihaiu Vereanu" ein größeres Publikum. Zu den vielversprechenden Dichtern gesellten sich ferner Dimitrie Bolintineanu aus Bolintina in der Walachei (1826—1872), dessen Balladen und Romanzen durch Lebendigkeit und Farbenpracht ausgezeichnet sind und der mit dem Roman „Manilu", welcher die sittlichen Zustände des rumänischen Bojarenadels wahrheitsgetreu schilderte, die Pfade des äußersten Realismus betrat. Auf demselben folgten ihm eine Reihe von jüngeren Erzählern nach, welche, um mit ihren Pariser Mustern zu wetteifern, bei der Eigenart rumänischen Lebens und rumänischer Sitten nicht nötig hatten, allzutief in Ausnahmezustände und Ausnahmefälle hinabzusteigen. Daneben suchten Poeten, wie der Lyriker M. Eminescu, wie der politische Dichter Grigorie Sion, welcher in einem Drama „Plewna" den wichtigsten Vorgang der neueren rumänischen Geschichte zu gestalten unternahm, das Ideal einer künstlerisch reifen und selbständigen Poesie im Auge zu behalten.

Wohin der Blick des ernsten Litteraturfreundes und des vergleichenden Beobachters dringt, überall zeigt sich der Doppelkampf, welcher wie die ganze Geschichte der Weltlitteratur lehrt, nie völlig enden kann, doch in gewissen Perioden ingrimmiger und härter als je erscheint. Einerseits der Kampf der wahrhaft schaffenden Kräfte, der ernsten Vertreter beseelter und lebendiger Litteratur gegen die Flut litterarischer Versuche und Arbeiten, die keinem inneren Beweggrund, keiner Begabung und keiner höheren Auffassung des Lebens und der Litteratur entstammen, die lediglich mit dem Tage kommen und gehen. Andererseits der Kampf geistiger und künstlerischer Anschauungen selbst, der, wie oft zuvor, so auch heute, in allen Litteraturen tobt und dessen Ausgang das kommende letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts schwerlich sehen mag. Wohl wird und muß sich wiederum bewahrheiten, daß das Bedürfnis nach gesunder Kraft, nach großer und reiner Anschauung, nach Schönheit und Anmut, nach der Fülle wahren Lebens, wie nach erhebenden Idealen, aus der Litteratur so wenig verschwinden kann, wie das Bedürfnis nach Licht, Luft und Gesundheit aus der Menschheit. An Stelle der tendenziös verzerrten wird aber- und abermals die schlichte, an Stelle der einseitig geschauten die echte und ganze Natur treten und die Fortdauer der Poesie sichern. Denn

wie eine gewaltige Mahnung klingen die Worte Schillers in die wirren Kämpfe des Tages hinein: „Der dichterische Geist ist unsterblich und unverlierbar in der Menschheit; er kann nicht anders als zugleich mit derselben und mit der Anlage zu ihr sich verlieren. Denn entfernt sich gleich der Mensch durch die Freiheit seiner Phantasie und seines Verstandes von der Einfalt, Wahrheit und Notwendigkeit der Natur, so steht ihm doch nicht nur der Pfad zu derselben immer offen, sondern ein mächtiger und unvertilgbarer Trieb, der moralische, treibt ihn unaufhörlich zu ihr zurück und eben mit diesem Triebe steht das Dichtungsvermögen in der engsten Verwandtschaft. Auch jetzt ist die Natur noch die einzige Flamme, an der sich der Dichter nährt, aus ihr allein schöpft er seine ganze Macht, zu ihr allein spricht er auch in dem künstlichen, in der Kultur begriffenen Menschen."

# Register
mit Angabe der Seitenzahlen.

## A.

## B.

## C.

## D.

## E.

## F.

## G.

## H.

## J (i).



## J (j).

## K.

## L.

## M.

## N.



## O.

## P.

## S.

## T.

## U.

## V.



## W.

## X.



## Y.

## Z.

Stern, Adolf

Geschichte der Weltlitteratur in übersichtlicher Darstellung

Stuttgart 1888